

СУДЬБЫ КНИГ

МИРОН ПЕТРОВСКИЙ

КНИГИ НАШЕГО ДЕТСТВА





ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

Москва, 1986

СУДЬБЫ КНИГ

МИРОН ПЕТРОВСКИЙ

КНИГИ НАШЕГО ДЕТСТВА

К. ЧУКОВСКИЙ • КРОКОДИЛ •
В. МАЯКОВСКИЙ • СКАЗКА О ПЕТЕ, ТОЛСТОМ РЕБЕНКЕ, И О СИМЕ, КОТОРЫЙ ТОНКИЙ •
С. МАРШАК • ВОТ КАКОЙ РАССЕЯННЫЙ •
А. ТОЛСТОЙ • ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК, ИЛИ ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО •
А. ВОЛКОВ • ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА •

Москва «Книга» 1986

84.3Р7
М 29

Рецензенты:
доктор филологических наук
Г. А. Белая,
кандидат филологических наук
С. И. Чупринин

Петровский М. С.

П 29 Книги нашего детства: К. Чуковский. Крокодил; В. Маяковский. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий; С. Маршак. Вот какой рассеянный; А. Толстой. Золотой ключик, или Приключения Буратино; А. Волков. Волшебник Изумрудного города.— М.: Книга, 1986.— 288 с.— (Судьбы книг).

Автор повествует о причудливых путях знаменитых детских книг, о неожиданном пересечении человеческих и книжных судеб, о невидимых на первый взгляд связях между людьми и книгами. Рассказ об удивительных обстоятельствах, которые сопровождали рождение сказок К. Чуковского, В. В. Маяковского, С. Я. Маршака, А. Н. Толстого, А. Н. Волкова, построен на обширном материале, в значительной части впервые извлеченном из архивов.

Для широкого круга книголюбов.

84.3Р7

П $\frac{4702010200-022}{002(01)-86}$ 83-86

НЕСКОЛЬКО ПРЕДУВЕДОМИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

Уголь отдает тепло, сгорая,— книга выделяет тепло, когда ее читают. Чтение — процесс культурно-энергетический, и советский писатель правильно сравнил культуру с надышанным теплом — заботливо сохраненным жаром человеческого дыхания.

Я посвятил свою работу «*Книгам* нашего детства», так как в нашу «гуттенбергову эпоху» легче, кажется, сыскать пресловутого снежного человека, нежели человека, чья жизнь никак не связана с книгой. А моих соотечественников во всем мире называют «читающим народом». Чтение стало одним из самых заметных, самых влиятельных обстоятельств нашего социального и культурного бытия. Если бы я был беллетристом и сочинял роман из современной жизни, то, по справедливости, должен был бы изобразить своих героев читающими, а круг чтения сделать существенной характеристикой персонажей.

Книга, как я пытаюсь ее осмыслить и описать, предстает в триедином облике. Во-первых, она — накопитель культурных традиций, полученных из прошлого. Во-вторых, она — воплощение нынешнего дня с его заботами, представлениями, ценностями — и воплощение личности автора, тоже не абстрактной величины, тоже человека не без роду-племени. В-третьих, книга — письмо в грядущее, свидетельствующее о настоящем, стремительно уходящем в прошлое. Связь времен пресеклась бы — не фигурально, а в самом прямом и жестоком смысле,— если бы соединяющая времена цепь не состояла из таких поразительных звеньев.

Я назвал свою работу «Книги нашего *детства*», так как речь здесь пойдет о детских книгах — сказках. Сказка — вымысел, то есть «ложь», хотя в ней, возможно,

имеется некий «намек — добрым молодцам урок». Нужно ли объяснять, сколько правды в этой заведомой — по определению — «лжи»? Как мало, в сущности, могут добавить остальные книги к простому факту, изображенному в сказках: добро — обаятельно и противостоит омерзительному злу!

Детские впечатления от сказки закрепляются в нашем сознании на всю жизнь, и как жалко, что мы уже не различаем в слове «впечатления» его корневую «печать», «впечатанность». Сказка впечатана в нас навсегда — крупным шрифтом наших детских книг. Может ли человек, задумывающийся над судьбами культуры, быть равнодушным к сказкам?

В первоначальные времена человечества ребенок вводился в социальные и культурные структуры тогдашнего общества через миф. Рожденный матерью как биологическое существо, он становился существом общественным, приобщившись к мифу. Миф давал ему чувственно воспринимаемую картину мира, выработанную совместными усилиями предшествующих поколений, и основные правила поведения, обеспечивающие целостность и существование рода.

Эту социально-культурную роль в современной жизни выполняет детская сказка. Вобравшая в себя обломки, осколки и целые конструкции мифа древности, обогатившаяся многовековым опытом развития (сначала — фольклорного, затем — литературного), сказка в чтении нынешних детей стала чем-то вроде «возрастного мифа» — передатчиком исходных норм и установлений национальной культуры. Сказка превращает дитя семьи — этого папы и этой мамы — в дитя культуры, дитя народа, дитя человечества. В «человека социального», по современной терминологии.

Я назвал свое сочинение «Книги *нашего* детства», имея в виду прежде всего то поколение моих соотечественников, которое родилось в начале предвоенного десятилетия — в 30-е годы. Одни из этих книг поколение застало уже готовыми, другие рождались у него на глазах, так что книгам, о которых пойдет речь, в среднем столько же, сколько поколению — пятьдесят лет (фактически — чуть больше или чуть меньше)...



КРОКОДИЛ В ПЕТРОГРАДЕ

I

Труден и преисполнен событий был год тысяча девятьсот девятнадцатый, от революции же — второй. До детских ли книжек было ему, содрогавшемуся от бурь и тревог! И все же выход этой книжки не затерялся среди громадных событий года. Так на монументальном «Ночном дозоре» Рембрандта не теряется — напротив, собирает на себе весь тревожный свет, заливающий полотно,— крохотная фигурка ребенка, окруженная толпой воинственных мужчин в стальных латах, с мечами и алебардами...

В 1919 году издательство Петросовета (в Смольном) выпустило «поэму для маленьких детей» Корнея Чуковского «Приключения Крокодила Крокодиловича» с рисунками художника Ре-Ми (Н. В. Ремизова). Книжка, изданная альбомным форматом, и сейчас поражает сочетанием изысканности — и демократизма, оформительской щедрости — и вкуса, озорной раскованности — и почти математического расчета, причудливости сказочных образов — и непонятно откуда возникающего, но выпуклого и достоверного образа времени. Тем более она поражала современников той аскетической, затянувшей военный ремень эпохи — «рваное пальтишко, австрийское ружье»,— когда «пошли наши ребята в красной гвардии служить», как сказано в «Двенадцати» Александра Блока, этом «Ночном дозоре» Октябрьской революции. Книжка должна была казаться залетной птицей из иных времен. Каких? Прошлых? Будущих?

Полное значение этой книжки станет ясным лишь в исторической ретроспективе — потом, когда, оглядываясь назад, станут искать и находить истоки новой куль-

туры. Тогда Юрий Тынянов — выдающийся ученый с острейшим чувством истории — напишет:

«Я отчетливо помню *перемену*, смену, происшедшую в детской литературе, переворот в ней. Лилипутская поэзия с однообразными прогулками героев, с их упорядоченными играми, с рассказом о них в правильных хореях и ямбах вдруг была сменена. Появилась *детская* поэзия, и это было настоящим событием.

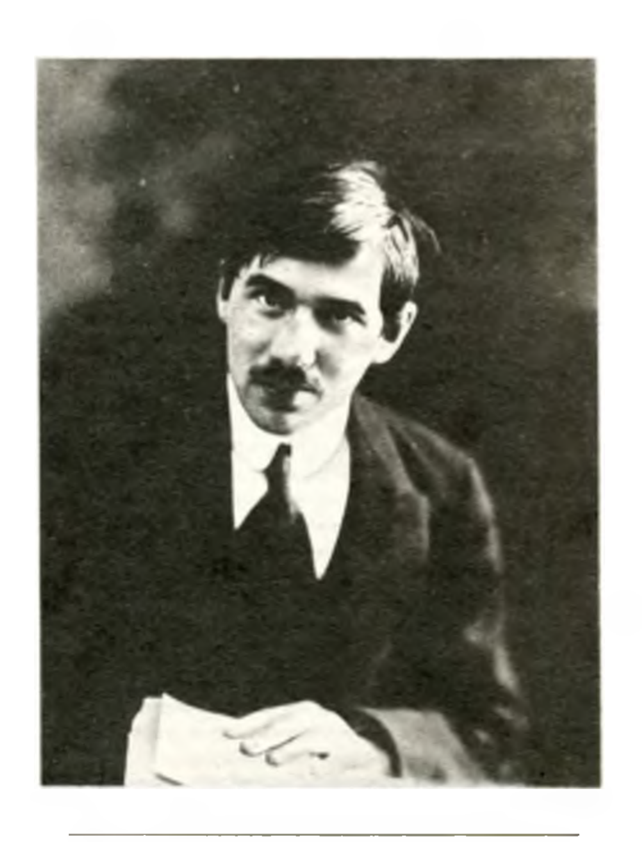
Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев — таковы были новые звуки. Это появился «Крокодил» Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы.

...Сказка Чуковского начисто отменила предшествующую немощную и неподвижную сказку леденцов-сосулек, ватного снега, цветов на слабых ножках. Детская поэзия открылась. Был найден путь для дальнейшего развития» [1].

Смена, перемена, переворот, настоящее событие, новое явление, путь для дальнейшего... Такие слова не часто сходили с чуждого сентиментальности пера Юрия Тынянова. И без того немалая, цена тыняновских определений резко возрастет, если учесть, что столь авторитетно-категорическую оценку «Крокодил» получал из ученых кругов впервые. Зато в читательских восторгах недостатка не было. Поразительный, неслыханный читательский успех «Крокодила» отмечали все — одни с удовлетворением, другие с недоумением и растерянностью, третьи с нескрываемым раздражением.

А. М. Калмыкова, опытный педагог, издавна связанный с социал-демократическим движением, радостно приветствовала «замечательную «поэму для маленьких детей» К. Чуковского... разошедшуюся по России в огромном количестве экземпляров... пользующуюся небывалой популярностью среди детей, которые, невзирая на недовольство некоторых педагогов и родителей, захлебываясь, декламируют ее наизусть во всех уголках нашей обширной родины» [2].

Про «все уголки нашей обширной родины» здесь сказано не для красного словца: вскоре «Крокодил» был переиздан большим тиражом в Новониколаевске (теперь — Новосибирск). Сибирский «Крокодил», воспро-



К. Чуковский. Фото 1913 г.

изводивший издание Петросовета, разошелся мгновенно. В местной прессе появился отклик (ускользнувший от внимания нынешних историков литературы и книговедов), в котором вновь отмечался фантастический успех книги у детской аудитории:

«Прелестная, настоящая «детская поэма»... «Доблестный» Ваня Васильчиков — это властитель дум, это ге-

рой современной городской детворы. Автору настоящих строк приходилось многократно читать вслух «Крокодила» аудитории маленьких людишек, и каждый раз это чтение сопровождалось таким восторгом слушателей, что было жаль расставаться с этой симпатичной книгой. Надо еще добавить, что книга иллюстрирована таким талантливым художником, как Ре-Ми. Его рисунки, всегда удачные и остроумные, делают эту книгу еще более ценной, еще более привлекательной...» [3]

Поразительным и загадочным был успех «Крокодила» у всех детей — независимо от социального происхождения, положения и даже — возраста. Написанный, как указывалось на титуле, «для маленьких детей», он, странным образом, оказался любимым чтением школьников, подростков и юношества. Посвященный детям автора, росшим в высококультурной, интеллигентной художественной среде, он дошел до социальных низов — до многочисленных в ту пору беспризорных детей.

Беспризорщина была одним из самых тяжких последствий мировой и гражданской войн, горестным явлением, во многом определявшим общественный быт тех лет. Самоотверженные педагоги делали все, что могли, для спасения — физического, нравственного, духовного — этих обездоленных детей. Т. Григорьева, библиотечный работник, приходила с книгами в московские ночлежки для беспризорных (на Таганке) и читала вслух. Она свидетельствует: «Из приносимых нами веселых книг имел успех только «Крокодил» Чуковского, его многие знали наизусть...» [4] То есть: знали наизусть, но слушали с удовольствием.

Странные персонажи «Республики Шкид» — бывшие беспризорные, будущие интеллигенты, полубурсаки и полулицеисты — тоже отлично знали сказку Чуковского. Это удостоверяется той главой книги Г. Белых и Л. Пантелеева, которая так и названа — «Крокодил». Всеобщая известность одного художественного произведения стала выразительным знаком эпохи в другом.

Вот детские впечатления одной читательницы (записанные, правда, много лет спустя): «Отец принес однажды книжку. Если мне не изменяет память, это была даже не книжка, а скорее большеформатная тет-



Обложка первого издания.
Художник Ре-Ми

радь, выполненная в черном цвете (цветных картинок в ней не было, это я помню точно). На титуле стояло: «КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ. «КРОКОДИЛ». Мы читали «Крокодила» взахлеб — все — взрослые и дети. Невозможно описать радости, которую принесла нам эта книжка. Мы ее выучили наизусть, мы перекидывались репликами из нее, мы ее разыгрывали в лицах...»[5]

Берлинская газета «Накануне», орган патриотически настроенной части русской эмиграции, ратовавшей за возвращение на родину, писала: «Крокодил» с первых дней появления вызвал заслуженный восторг маленьких читателей и слушателей. Это одна из лучших детских книг на русском языке за последние годы. Только большая широта, ясность и многогранность духа поз-

волили К. Чуковскому так свободно перейти от серьезной работы исследователя литературы к созданию прелестной, остроумной «поэмы для маленьких», написанной с удивительным пониманием детской психологии» [6].

Блестящий график и знаток книги, обнаруживший на склоне лет незаурядный писательский талант, Н. Кузьмин утверждал: «Крокодилом» Чуковского у нас начиналась новая эра детской книги. Раньше даже герои наших детских книг были импортные: немецкий Struwwel Peter, переименованный в Степку-Растрепку, шалуны мальчишки карикатур Буша, Макс и Мориц, перелицованные в Петьку и Гришку. «Крокодилом» начался также небывалый ранее плодотворный симбиоз в детской книге писателя и художника: Чуковский — Конашевич, Маршак — Лебедев...» [7].

Чуковский, кажется, и сам был поражен успехом своей сказки и ревновал к ней другие свои произведения.

Когда собирательница писательских автографов М. А. Стакле обратилась к Чуковскому с просьбой внести посильный вклад в ее альбом, автор знаменитой сказки дал выход своим чувствам в следующем горестно-ироническом письме:

«Я написал двенадцать книг, и никто на них никакого внимания. Но стоило мне однажды написать шутя «Крокодила», и я сделался знаменитым писателем. Боюсь, что «Крокодила» знает наизусть вся Россия. Боюсь, что на моем памятнике, когда я умру, будет начертано «Автор «Крокодила». А как старательно, с каким трудом писал я другие свои книги, напр., «Некрасов как художник», «Жена поэта», «Уолт Уитмен», «Футуристы» и проч. Сколько забот о стиле, композиции и о многом другом, о чем обычно не заботятся критики! Каждая критическая статья для меня — произведение искусства (может быть, плохого, но искусства!), и когда я писал, напр., свою статью «Нат Пинкертон», мне казалось, что я пишу поэму. Но кто помнит и знает такие статьи! Другое дело — «Крокодил». Miserere» [8].

Нелюбовь автора к своему созданию — случай тяжелый и почти абсурдный. Но Чуковский не притворялся — в этом письме, как и всегда, он утрировал свои подлинные

мысли, разыгрывал свои искренние чувства. Он действительно ревновал, хотя ревность его была основана на недоразумении: «Крокодил» вовсе не противостоит произведениям Чуковского, выполненным в других жанрах. Тысячи нитей протянуты от «Крокодила» к другим работам Чуковского. Сказка вобрала опыт этих работ и продолжила их — другими средствами. Маршак воспел явление «Крокодила» как естественное продолжение работы «веселого, буйного, дерзкого критика»:

Ты строго Чарскую судил.
Но вот родился «Крокодил»,
Задорный, шумный, энергичный,—
Не фрукт изнеженный, тепличный,—
И этот лютый крокодил
Всех ангелочков проглотил
В библиотеке детской нашей,
Где часто пахло манной кашей...[9]

II

Как возникают сказки?

Может показаться невероятным: о происхождении современных литературных сказок, родившихся чуть ли не у нас на глазах, мы зачастую знаем меньше, чем о происхождении фольклорных, созданных невесть когда, в условиях, которые нынешний человек и представить-то себе может лишь значительным интеллектуальным и волевым усилием.

Историю замысла «Крокодила» Корней Иванович Чуковский рассказывал неоднократно, каждый раз немного по-другому.

В этом не было никакой преднамеренности. Просто человеческая память, даже богатая,— устройство весьма прихотливое, а самый ранний из этих рассказов был предпринят более двадцати лет спустя после событий. Рассказы Чуковского дополняют друг друга и могут быть сведены в один, тем более, что основные моменты истории сказки — устойчивы и повторяются во всех версиях.

Замысел «Крокодила» Чуковский всегда связывал с

именем Горького. «...Однажды, в сентябре 1916 года, ко мне пришел от него художник Зиновий Гржебин, работавший в издательстве «Парус», и сказал, что Алексей Максимович намерен наладить при этом издательстве детский отдел с очень широкой программой и хочет привлечь к этому делу меня. Было решено, что мы встретимся на Финляндском вокзале и вместе поедем в Куоккалу, к Репину, и по дороге побеседуем о «детских делах» [10].

«В вагоне он был пасмурен, и его черный костюм казался трауром. Чувствовалось, что война, которая была тогда в полном разгаре, томит его, как застарелая боль. В то время он редактировал «Летопись» — единственный русский легальный журнал, пытавшийся протестовать против войны» [11].

«Первые минуты знакомства были для меня тяжелы. Горький сидел у окна, за маленьким столиком, угрюмо упершись подбородком в большие свои кулаки, и изредка, словно нехотя, бросал две-три фразы Зиновию Гржебину... Я затосковал от обиды...

Но вдруг в одно мгновение он сбросил с себя всю угрюмость, приблизил ко мне греющие голубые глаза (я сидел у того же окошка с противоположной стороны) и сказал повеселевшим голосом с сильным ударением на о:

— По-го-во-рим о детях» [12].

И пошел разговор о детях — о славном бессмертном племени детей, о прототипах детских образов Горького, о детях Зиновия Гржебина — «я тоже знал этих талантливых девочек — Капу, Бубу и Лялю» — добавляет Чуковский в скобках, умалчивая на этот раз о том, что одна из девочек — Ляля — станет героиней его сказки о Крокодиле. Тогда Горький будто бы сказал: «Вот вы ругаете ханжей и прохвостов, создающих книги для детей. Но ругательствами делу не поможешь. Представьте себе, что эти ханжи и прохвосты уже уничтожены вами,— что ж вы дадите ребенку взамен? Сейчас одна хорошая детская книжка сделает больше добра, чем десяток полемических статей... Вот напишите-ка длинную сказку, если можно в стихах, вроде «Конька-горбунка», только, конечно, из современного быта» [13].

По другому рассказу Чуковского, предложение написать сказку было сделано немного позже,— когда Корней Иванович вместе с художником Александром Бенуа стал посещать Горького (в его квартире на Кронверкском проспекте), чтобы совместно разработать программу детского отдела издательства «Парус»: «...тогда Алексей Максимович сказал: «Для таких сборников нужна какая-нибудь поэма, большая эпическая вещь, которая бы заинтересовала детей». И предложил написать эту вещь мне»[14].

Для нас не так уж важно, где были высказаны мысль Горького о необходимости большой поэтической формы для детей и предложение Чуковскому создать такую вещь — в вагоне Финляндской железной дороги или в квартире на Кронверкском проспекте. И конечно, было бы наивностью думать, будто Чуковский приводит подлинные слова Горького. Мысль его он, безусловно, передает точно, но эти рассказы нужно дополнить важным соображением: Чуковский воспринял горьковскую мысль потому, что там (в вагоне или в квартире) о проблемах детской литературы разговаривали *единомышленники*. Разговаривали два человека, убежденные в том, что с детской литературой дела обстоят из рук вон плохо и нужно что-то срочно предпринять. Более того, детская литература была едва ли не единственной темой, в которой тогдашний Горький мог достичь с тогдашним Чуковским серьезного взаимопонимания. Потому-то и шла поначалу туго их беседа, потому-то и повернул ее Горький на колесах своего нижегородского «о»: «По-го-во-рим о детях...»

Горький пригласил Чуковского для этой беседы потому, что знал почти десятилетнюю ожесточенную борьбу критика за доброкачественность детской литературы. Трудно усмотреть в словах Горького (по всем рассказам Чуковского) замысел «Крокодила» — той сказки, которую мы знаем вот уже скоро семьдесят лет. Замысла *произведения* там нет. Предполагалось другое: переход от критики к поэтическому творчеству, от анализа — к синтезу, от справедливого отрицания «антиценностей» детской литературы — к созданию ценностей безусловно положительных. Одним словом, речь шла о

другом литературном жанре, о *перемене жанра*: «большая поэма», «эпическая вещь», «наподобие «Конька-горбунка». Только одно место имеет, кажется, прямое отношение к замыслу «Крокодила»: «из современного быта».

И другое обстоятельство, невысказанное, подразумевалось с очевидностью: сказка нужна была для сборника, выходившего в горьковском издательстве «Парус», которое было создано прежде всего для выпуска антивоенной литературы. Общая ненависть к милитаризму и войне стала серьезной платформой для вагонной беседы Горького с Чуковским — в этом смысле они и впрямь ехали в одном поезде.

«Кое-какие из моих статей,— вспоминал Чуковский,— были собраны в книжке «Матерям о детских журналах», вышедшей в 1911 году (кажется). В этой книжке было много недостатков, но она чем-то заинтересовала Горького, с которым я в ту пору не был знаком» [15]. В этой-то книжке и других работах критика, посвященных детской литературе, Горький и мог «вычитать» будущего автора детских сказок.

Но тут возникает вот какое затруднение: Чуковский называет точную дату своего знакомства с Горьким — 21 сентября 1916 года [16],— а между тем, по свидетельствам, заслуживающим доверия, «Крокодил» (по крайней мере, первая его часть) существовал до этой встречи. И, кажется, даже исполнялся автором публично: «Еще в октябре 1915 года я читал его вслух на Бестужевских курсах...» [17]

Очевидно, аберрация памяти исказила что-то в воспоминаниях Чуковского. Возможно, что мысль Горького о необходимости большой поэмы для детей — вроде «Конька-горбунка» — была ответом на какое-то упоминание Чуковского о начале «Крокодила». Возможно, Чуковский невольно изобразил горьковской инициативой то, что на самом деле было поддержкой, сочувствием, одобрением.

Как бы там ни было, но все попытки сочинить сказку за письменным столом кончались самым жалким провалом — «вирши выходили корявые и очень банальные». Чуковский отчаивался и клял свою несостоятельность.

«Но случилось так,— вспоминал он,— что мой маленький сын заболел, и нужно было рассказать ему сказку. Заболел он в городе Хельсинки, я вез его домой в поезде, он капризничал, плакал, стонал. Чтобы как-нибудь утихомирить его боль, я стал рассказывать ему под ритмический грохот бегущего поезда:

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил...

Стихи сказались сами собой. О их форме я совсем не заботился. И вообще ни минуты не думал, что они имеют какое бы то ни было отношение к искусству. Единственная была у меня забота — отвлечь внимание ребенка от приступов болезни, томившей его. Поэтому я страшно торопился: не было времени раздумывать, подбирать эпитеты, подыскивать рифмы, нельзя было ни на миг останавливаться. Вся ставка была на скорость, на быстрейшее чередование событий и образов, чтобы больной мальчуган не успел ни застонать, ни заплакать. Поэтому я тараторил, как шаман...» [18]

Несмотря на то, что этот эпизод не подтверждается дневниковыми записями Чуковского и даже отчасти противоречит им, одно в нем несомненно: свидетельство автора об импровизационном истоке «крокодильских» стихов. Импровизационное происхождение «материи песни» (если воспользоваться словцом Генриха Гейне), изустный характер стихового «вещества» сказки многое предопределили в ней и дали своего рода музыкальный ключ к тем частям «Крокодила», которые создавались позднее, уже за столом, с пером в руке.

Непредумышленность импровизации открыла дорогу таким глубинным особенностям творческой личности Чуковского, что сказка — вещь эпическая и детская — окрасилась в лирические цвета. Лирический смысл «Крокодила» становится понятным, если рассматривать сказку вместе со всеми произведениями Чуковского, в их контексте. Ведь «Крокодил», как уже было сказано ранее, воспринял и продолжил работу автора в других жанрах.

III

В 1907 году Александр Блок упрекал молодого, но уже занявшего «видное место среди петербургских критиков» Корнея Чуковского за «мозаичность». Многообразные работы Чуковского, полагал Блок, не объединены никакой «длинной фанатической мыслью» [19].

Нечто подобное Чуковскому приходилось слышать и на закате его неслыханно долгой — почти семидесятилетней! — литературной деятельности. Конечно, все работы Чуковского отмечены печатью огромного таланта, но — как бы это помягче выразиться? — слишком уж они разнообразны. В смене его тем и жанров есть что-то калейдоскопическое. Войдите в положение составителя справочной статьи для энциклопедии или словаря: как ему определить главную специальность писателя Чуковского? Кто он — критик, публицист, литературовед? Может быть, детский поэт? Или прозаик? Переводчик? Историк Некрасова и его эпохи? Теоретик перевода? Лингвист? Исследователь детской психологии? Мемуарист? Что за неустойчивость, зыбкость, «раздребезженность»: схватится за одно, тут же бросает и хватается за другое...

Между тем «длинная фанатическая мысль», блоковским нареканиям вопреки, была у Чуковского уже и в ту раннюю пору. Но к 1907 году она не успела выявиться настолько, чтобы стать заметной. «Длинной фанатической мыслью» Чуковского — или «темой жизни», как он сам это называл,— был синтез демократии и культуры, *демократическая культура.* Здесь — кредо Чуковского, его вера, его надежда и любовь. Вот почему понятие синтеза — самое главное в литературно-теоретических построениях Корнея Чуковского, а слово «синтез» — едва ли не самое употребительное в его текстах, ключевое.

Идея демократической культуры осмысляет поверхностно наблюдаемую пестроту творчества Чуковского как грани одного монолита. Выходец из низов, самоучка, поднявшийся на культурные вершины, провинциальный журналист, ставший живым символом преемственности двух веков русской культуры, он воплощал

эту «длинную фанатическую мысль» столько же своей жизнью, сколько и своим творчеством.

Отсюда ведет происхождение устойчивый интерес Чуковского к демократическим бардам — Некрасову, Шевченко, Уитмену — и к великому демократическому художнику Репину. Свою дореволюционную работу об Уитмене Чуковский назвал «Поэзия грядущей демократии» — с ощутимым и несомненным выпадом против высокомерно-снобистской формулы «грядущий хам». Отсюда же — приход Чуковского к художественному переводу, делу культурному и демократическому по самой своей сути, ибо буржуазным «верхам» с их знанием иностранных языков оно было не нужно и даже враждебно. Отсюда же постоянное внимание Чуковского ко всяческим проявлениям «низовой» культуры, будь то старый и новый фольклор, или созданные массой новые слова и словечки, или воспринятый этой массой как свой — кинематограф. Отсюда же проистекает стилистика критических и литературоведческих работ Чуковского, словно бы нарочно приспособленная к тому, чтобы говорить о самых сложных и высоких материях с самым простодушным читателем и одновременно радовать вкус читателя изощренного.

Подобную задачу — своим нелегким путем — решал для себя Александр Блок. Несколько упрощая, можно сказать, что Блок шел к той же цели — с другой стороны, от культуры, и сближение его с Чуковским в последние годы жизни поэта следует объяснять, по-видимому, осознанием общности решаемой ими задачи.

Все та же «длинная» мысль продиктовала Чуковскому попытку диалектически «снять» противоречие между «старой» и «новой» Россией — между культурой и демократией — в статье «Ахматова и Маяковский». Даже «Чукоккала» — эта забава «возле литературы», «возле искусства» (и рифма «Чукоккала — около», излюбленная всеми, писавшими в альбом, вроде бы не случайна!) — получает объяснение с точки зрения «длинной мысли» Чуковского.

Альбомы пушкинской поры — «разрозненные томы из библиотеки чертей», по иронической характеристике Пушкина,— к началу XX века стали уже обломками

высокой, но отжившей культуры — и тут были открыты в новом качестве: именно как обломки, свидетельствующие о целом. Действительно смешные и несколько претенциозные в быту, они оказались бесценными для науки, изучающей историю культуры. «Чукоккала», словно бы учитывая этот опыт и забегая вперед, сообщает причуде провинциальной барышни — альбому для стихов и прочего — общенародное и общекультурное значение, объединяет под одним переплетом старое и новое, «высокое» и «низкое». Синтезирующим началом в этом случае выступает, конечно, личность собирателя, сам владелец альбома как участник или центр некоего круга.

Удивительно ли, что именно Чуковский открыл и впервые описал (в работе «Нат Пинкертон и современная литература» [20]) то явление, которое ныне широко известно под названием «массовой культуры», «кича» и т. п. Анализ этого явления в работе Чуковского настолько проницателен и точен, что современные исследования на ту же тему нередко выглядят простым развитием (а то и повторением) идей, заявленных Чуковским на заре столетия. Стоит отметить: аналогичные работы западных культурологов появились лишь два десятилетия спустя, так что приоритет Чуковского в этой области несомненен. И когда слышишь нынешние споры о происхождении слова «кич», о его темной этимологии, хочется предложить: пусть это слово, вопреки лингвистике, но в согласии с историей, расшифровывается — по праву первооткрытия — как инициалы первооткрывателя: Корней Иванович Чуковский. Так биолог, открыв новый болезнетворный вирус, дает ему свое имя.

В «киче» он открыл своего главного врага. Вирус пошлости, эстетическую дешевку, расхожий заменитель красоты, всякого рода литературный ширпотреб он всегда разоблачал и предавал публичному осмеянию — от ранней статьи о «Третьем сорте» до самых поздних, вроде статьи с выразительным названием «О духовной безграмотности». Чуковский не уставал доказывать, что кичевое искусство — при некотором внешнем сходстве — противоположно демократическому. Его постоянным доводом против «кича» (и против чистоплюйского снобизма, связанного с «кичем» гораздо теснее, нежели

принято полагать) был Чехов. Моральный и эстетический авторитет Чехова Чуковский исповедовал всю жизнь, строил свою систему самовоспитания по Чехову, видел в Чехове (в его жизни и творчестве) наиболее полное воплощение своей «длинной мысли».

Великое искусство, понятное всем, было его идеалом, от которого он никогда не отступался. Жанровое и тематическое многообразие произведений Чуковского неожиданно подтверждает цельность автора: перед нами испытание разных путей и средств демократической литературы. Будто бы «переменчивый» писатель, Чуковский очень мало изменился за свою долгую литературную жизнь, потому что менял он не мнения и взгляды, а только темы и жанры своего творчества. Другой темой и новым жанром он продолжал служить все той же своей «длинной фанатической мысли». В этом и впрямь было что-то «калейдоскопическое»: калейдоскоп меняет картинку, если его встряхнуть, повернуть, щелкнуть. Но узор, предлагаемый калейдоскопом взамен прежнего, составлен из тех же элементов и по тому же принципу — ни других элементов, ни другого принципа их организации у него просто нет.

Вот откуда у Чуковского многочисленные подступы к литературе для детей — быть может, самому естественному проявлению демократической культуры. Страстный книгочей с огромным теоретическим даром, Чуковский должен был задуматься над общеизвестным (и потому — привычным, не задевающим мысль) фактом непрерывного «опускания» произведений «высокой» классики по возрастной лестнице. В самом деле,— едва ли не самые задиристые книги, отыграв свою боевую публицистическую роль, с поразительным постоянством переходили в детское чтение: «Дон Кихот» и «Путешествие Гулливера», «Приключения Робинзона Крузо» и «Хижина дяди Тома», «Макс Хавелаар» и сказки Пушкина, басни Крылова и «Конек-горбунок». Чуковский осмыслил книги для детей — возрастную рубрику — как рубрику своеобразно социальную, наиболее демократический пласт литературы. Механизмы демократической культуры Чуковский изучал разными способами, в том числе — на материале детского мышления, и поставил

знак равенства между ним и фольклорным мышлением («От двух до пяти»).

И когда от теоретизирования в этой области Чуковский перешел к художественному творчеству, у него получился «Крокодил», открывший длинный список сказочных поэм. Сказки Чуковского — «мои крокодилиады», как именовал их автор,— представляют собой перевод на «детский» язык великой традиции русской поэзии от Пушкина до наших дней. Сказки Чуковского словно бы «популяризуют» эту традицию — и в перевоплощенном виде («повторный синтез») возвращают народу, его детям.

Своим крупным и чутким носом — излюбленной мишенью карикатуристов — Чуковский мгновенно улавливал социально-культурные процессы начала века. От Чуковского не укрылось ни то, что низовые жанры искусства — рыночная литература, цирк, эстрада, массовая песня, романс и кинематограф — сложились в новую и жизнеспособную систему, ни то, что эта система переняла у фольклора ряд его общественных функций. Эстетический язык социальных низов и их жизнечувствование, которые художник прошлого века находил непосредственно в фольклоре, теперь все очевидней обнаруживались в «массовой культуре», вобравшей в себя простейшие — и основные — фольклорные модели. Будущий историк, несомненно, осмыслит тот факт, что «кич» сложился и был открыт как раз тогда, когда эпоха фольклора шла к своему естественному завершению.

Для демократических масс «кич» стал заменителем фольклора в бесфольклорную эпоху, а для высокого искусства — от Блока и далее — «источником», каким прежде был фольклор.

В «массовой культуре» Чуковский увидел явление далеко не однозначное, требующее тонкой различительной оценки. Никакого восторга у него не вызывало свойственное «кичу» превращение традиции — в штамп, творчества — в производство, поиска путей к человеческому уму и сердцу — в расчетливое нажатие безотказных рычагов. Как человек культуры, Чуковский должен был отвергнуть «массовую культуру» за эстетиче-

скую несостоятельность, а как демократ — должен был задуматься: чем, собственно, привлекателен «кич» для масс, что делает его массовым?

Оказалось, «кич» воздействует своими элементарными, но выработанными и проверенными тысячелетней практикой — потому неотразимо действующими — знаками эмоциональности. Эти знаки настолько просты, что в них стирается грань между сигналом об эмоции и эмоцией как таковой. В поисках киновыразительности подобную задачу решал для себя С. Эйзенштейн, и ход мысли привел его к цирку — эстетическому явлению, которое вроде бы никак не подходит под бытующие определения фольклора (цирк не «изустен», не «коллективен» и вообще не «словесен»), но тем не менее — глубоко фольклорному по своей природе. Цирк оказался как раз тем видом массового искусства, который с наибольшей полнотой и сохранностью «законсервировал» мифологические и фольклорные «первоэлементы» — простейшие сигналы эмоций, неотличимые от эмоций,— и непрерывно работает с ними. Переосмыслив заимствованное из циркового обихода слово, Эйзенштейн назвал свое открытие «монтажом аттракционов» и перенес его в искусство кино [21].

Подобное открытие Чуковский совершил дважды: в первый раз теоретически — как аналитик — в статье «Нат Пинкертон и современная литература», во второй — как поэт — в «Крокодиле». В массовой культуре он открыл такие фольклорно-мифологические средства воздействия (суггестии), которые могут быть использованы для создания высоких художественных ценностей. И если до сих пор мы видели в «Крокодиле» некую «популяризацию» высокой традиции русской поэзии, «перевод» ее на демократический язык детской сказки, то теперь можно добавить, что в «Крокодиле» был осуществлен экспериментальный синтез этой высокой традиции — с традицией низовой, фольклорной и даже кичевой. Вот почему «идейные» смыслы «Крокодила» так неуловимы и с трудом поддаются истолкованию: они выводятся не столько из образов и ситуаций сказки Чуковского, сколько (и в первую очередь) из смысла осуществленного в ней эксперимента.

IV

...Самозабвенно, «как шаман» (по собственному сравнению Чуковского), и почти безотчетно, как сказитель фольклора («не думал, что они имеют какое бы то ни было отношение к искусству»,— по его же утверждению), он импровизировал строки сказки:

Жил да был
Крокодил.
Он по Невскому ходил,
Папиросы курил,
По-немецки говорил,—
Крокодил, Крокодил, Крокодилович...

Шамана несет волна экстатического ритма. Сказитель фольклора безостановочно импровизирует, опираясь на огромное количество готовых «стандартных» элементов — словесных, фразовых, композиционных и прочих: фольклор — материал для создания фольклорного произведения. Для импровизированного литературного произведения таким материалом стала городская культура в разных своих проявлениях, особенно — низовых, массовых. Чем напряженней импровизационность литературного творчества, тем чаще возникают в нем сознательные или безотчетные «цитаты», перефразировки, аллюзии «чужого слова», мелодии чужих ритмов, рефлексы чужих образов. Без этого импровизация попросту невозможна, и аллюзионность, входящая — в разной мере — в состав многих стилей, стилю импровизационному свойственна органически. Память импровизатора — особая, не сознающая себя, «беспамятная память». Сознательная установка критика на синтез воплощалась в непроизвольном синтезе поэта.

Однажды Илья Ефимович Репин, рассказывал Чуковский, вошел к нему в комнату, когда он читал кому-то повесть Ф. М. Достоевского «Крокодил, необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже»: «Вошел и тихо присел на диванчик. И вдруг через пять минут диванчик вместе с Репиным сделал широкий зигзаг и круто повернулся к стене. Очутившись ко мне спиной, Репин крепко зажал оба уха руками и забормотал что-то очень серди-



Последняя страница
первого издания «Крокодила»
с шаржированным портретом К. Чуковского.
Художник Ре-Ми

тое, покуда я не догадался перестать»[22]. Странное поведение Репина и то, о чем «догадался» Чуковский, останутся загадкой, если не вспомнить, что со времени выхода повести «Крокодил, необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» критика считала ее пасквилем на вождя русской революционной демократии Чернышевского. Автор повести с негодованием отвергал самую возможность такого пасквиля, и современные исследования подтверждают правоту писателя, но Репин, несомненно, находился под влиянием неправого толкования. Его выходка — демонстрация протеста против чтения «пасквиля».

Эпизод этот в воспоминаниях Чуковского не дати-

рован, но по расположению в тексте его следует отнести к 1915 году. Тогда же или чуть позднее в вагоне пригородного поезда Чуковский начал импровизировать стихи, чтобы отвлечь больного ребенка от приступа его болезни. Недавнее чтение «Крокодила» Достоевского закрепилось в памяти Чуковского бурным (и, как мы теперь знаем, необоснованным) протестом Репина. Импровизированный стих особенно охотно вбирает в себя то, что лежит «близко» — в наиболее свежих отложениях памяти, и, весьма возможно, Чуковский стал перекладывать в стихи (скорей всего — бессознательно) образы и положения повести Достоевского. Во всяком случае, типологическое сходство двух Крокодилов очень велико.

Сюжетные обязанности обоих Крокодилов (у Достоевского на протяжении всей незаконченной повести и у Чуковского в первой части сказки) очень просты и сводятся к одному: к глотанию, проглатыванию. «Ибо, положим, например, тебе дано устроить нового крокодила — тебе, естественно, представляется вопрос: какое основное свойство крокодилово? Ответ ясен: глотать людей. Как же достигнуть устройством крокодила, чтоб он глотал людей? Ответ еще яснее: устроив его пустым» [23],— с издевательским глубокомыслием сообщает повесть Достоевского. Перед нами предначертание (или проект) «устройства» крокодила, и Крокодил Чуковского «устроен» в точности по этому проекту. Его Крокодил тоже глотает — правда, не чиновника, а городового, но как тот был проглочен в сапогах, так и этот попадает в крокодилово чрево «с сапогами и шашкою». Про обоих можно сказать словами повести: «без всякого повреждения» [24] — или словами сказки:

Утроба Крокодила
Ему не повредила...

В сказке Чуковского, при ближайшем рассмотрении, обнаруживается несколько крокодилов. Приглядимся к тому из них, который остался незамеченным, так как прямо не участвует в перипетиях сказки, а лишь присутствует в рассказе Крокодила Крокодиловича о Петрограде:

Вы помните, меж нами жил
Один веселый крокодил...
А ныне там передо мной,
Измученный, полуживой,
В лохани грязной он лежал...

В такой же обстановке предстает перед читателем крокодил Достоевского: «...стоял большой жестяной ящик в виде как бы ванны, накрытый крепкою железною сеткой, а на дне его было на вершок воды. В этой-то мелководной луже сохранялся огромнейший крокодил, лежавший как бревно, совершенно без движения и, видимо, лишившийся всех своих способностей...» [25] «Измученный, полуживой»,— говорится в сказке Чуковского. «Мне кажется, ваш крокодил не живой»,— кокетливо замечает некая дамочка в повести Достоевского.

Если сравнить эти два фрагмента, может показаться, будто Крокодил Чуковского, вернувшись в Африку, рассказывает там своим собратьям — о крокодиле Достоевского! Тема дурного обращения с животными, развернутая во второй и третьей частях сказки, скрыто заявлена сразу: зверинцы есть и у Достоевского. Герой его повести был проглочен крокодилом в тот момент, когда собирался в заграничную поездку — «смотреть музеи, нравы, животных...» [26]. К поездке и ее цели начальство относится подозрительно: «Гм! животных? А по-моему, так просто из гордости. Каких животных? Разве у нас мало животных? Есть зверинцы, музеи, верблюды» [27].

Крокодил в сказке Чуковского говорит по-немецки, возможно, потому, что крокодил в повести Достоевского — собственность немца, который изъясняется на ломаном русском. Крокодил там — существо безмолвное, но крокодил немца — немецкий крокодил — естественно, должен и заговорить по-немецки. Достоевский подробно описывает «технологию» глотания, «процесс» проглатывания живого человека крокодилом: «...я увидел несчастного... в ужасных челюстях крокодиловых, перехваченного ими поперек туловища, уже поднятого горизонтально на воздух и отчаянно болтавшего в нем ногами» [28] и т. д. Эта «технология» графически букваль-

но будет потом воспроизведена на рисунках Ре-Ми к сказке Чуковского. И повесть, и сказка — «петербургские истории». Перекресток Невского и Садовой у Пассажа, где выставлен крокодил Достоевского, станет местом действия в последующих сказках Чуковского — грязнуля в «Мойдодыре» будет бежать от Умывальника «по Садовой, по Сенной».

Таким образом, сказка Чуковского об африканском чудище в самом центре северной столицы — не первое появление крокодила на Невском. Навряд ли мимо слуха литератора, столь внимательного к проявлениям низовой культуры, прошли песенки о крокодилах, повсеместно зазвучавшие как раз в ту пору, когда Чуковский начал сочинять свою сказку. Словно эпидемия, прокатилась песенка неизвестного автора «По улицам ходила большая крокодила», заражая всех своим примитивным текстом и разухабистой мелодией. Огромной популярностью пользовалось — и тоже распевалось (на музыку Ю. Юргенсона) — стихотворение Н. Агнивцева «Удивительно мил жил да был крокодил». Еще один поэт с восторгом и ужасом восклицал: «Ихтиозавр на проспекте! Ихтиозавр на проспекте!» Так что Чуковский, выводя своего Крокодила на Невский, мог ориентироваться на широкий круг источников — «высоких» и «низких»: в прецедентах недостатка не было.

Первая же строфа «Крокодила» поражает необычностью своей конструкции. Ухо слушателя мгновенно отмечает затейливую странность ее ритмического рисунка: в монорифмической строфе (жил-был-крокодил-ходил-курил-говорил), где одна рифма уже создала инерцию и слух ждет такой же рифмы в конце, неожиданно — обманывая рифменное ожидание — появляется нерифмованная строка, лихо завершая хорей — анапестом. Родственная считалкам детских игр, строфа зачина «Крокодила» перешла потом в другие сказки Чуковского, стала легко узнаваемым ритмическим знаком, «ритмическим портретом» сказочника и была неоднократно окарикатурена пародистами. То обстоятельство, что ритмический рисунок этой строфы роднит Чуковского с Блоком, было замечено гораздо позже [29]. Строфа дает чрезвычайно выразительное соответствие некото-

рым ритмическим ходам «Двенадцати» — за два года до великой поэмы Блока.

Первой же строфой «Крокодила» Чуковский как бы распахнул окно кабинета на улицу, и оттуда ворвались отголоски эстрадной песенки, стишка полубульварного поэта и воровской частушки, смешавшись с голосами литературной классики, звучавшими в помещении. Образ взят из одного источника, фразеология — из другого, ритмика — из третьего, а смысл, «идея» не связаны ни с одним из них. Это прекрасно понял Маршак: «Первый, кто слил литературную линию с лубочной, был Корней Иванович. В «Крокодиле» впервые литература заговорила этим языком. Надо было быть человеком высокой культуры, чтобы уловить эту простодушную и плодотворную линию. Особенно вольно и полно вылилось у него начало. «Крокодил», особенно начало,— это первые русские «Rhymes» [30].

Начало «Крокодила» — первая строфа сказки — это как бы модель, на которую ориентировано все произведение. Начало создает тон, а тон, как известно, делает музыку. Подобно первой строфе, едва ли не каждая строчка «Крокодила» имеет ощутимые соответствия в предшествующей литературе и фольклоре (шире — в культуре), но восходит не к одному источнику, а к нескольким, ко многим сразу (подобно «цитатам» в «Двенадцати» Блока, по отношению к которым современный литературовед применил специальное слово — «полигенетичность»).

Обилие голосов и отголосков русской поэзии — от ее вершин до уличных низов — превращает сказку в обширный свод, в творчески переработанную хрестоматию или антологию, в необыкновенный «парафраз культуры». «Крокодил» — на свой лад тоже альбом, принявший на свои страницы — неведомо для вкладчиков — невольные вклады десятков поэтов. Сказка Чуковского — своего рода «Чукоккала», отразившая целый век русской культуры. Весь этот богатый и разнообразный «материал» подвергся столь основательному синтезу, что образовал новое, совершенно органическое целое.

Синтезирующим началом в этом случае выступает — поэт.

V

Вся сказка искрится и переливается самыми затейливыми, самыми изысканными ритмами — напевными, пританцовывающими, маршевыми, стремительными, разливисто-протяжными. Каждая смена ритма в сказке приурочена к новому повороту действия, к появлению нового персонажа или новых обстоятельств, к перемене декораций и возникновению иного настроения. Вот Крокодилица сообщает мужу о тяжком несчастье: крокодильчик Кокошенька проглотил самовар (маленькие крокодильчики ведут себя в этой сказке — и в других сказках Чуковского — подобно большим: глотают что ни попадя). Ответ неожидан:

Как же мы без самовара будем жить?
Как же чай без самовара будем пить? —

дает Крокодил выход своему отцовскому горю. Но тут —

Но тут распахнулися двери,
В дверях показалися звери.

Ритм сразу меняется, как только распахиваются какие-нибудь двери. Каждый эпизод сказки получает, таким образом, свою мелодию. Вот врываются былинные речитативы, словно это говорит на княжеском пиру Владимир Красное Солнышко:

Подавай-ка нам подарочки заморские
И гостинцами порадуй нас невиданными...

Затем следует большой монолог Крокодила, вызывая в памяти лермонтовского «Мцыри»:

О, этот сад, ужасный сад!
Его забыть я был бы рад.
Там под бичами сторожей
Немало мучится зверей...

Ритм, подобный лермонтовскому, появляется еще в одном месте сказки:

— Не губи меня, Ваня Васильчиков!
Пожалей ты моих крокодильчиков! —

молит Крокодил, словно бы подмигивая в сторону «Песни про купца Калашникова...». Ироническая подсветка героического персонажа, достигаемая разными средствами, прослеживается по всей сказке и создает неожиданную для детского произведения сложность образа: подвиг Вани Васильчикова воспевается и осмеивается одновременно. По традиции, восходящей к незапамятным временам, осмеяние героя есть особо почетная форма его прославления — с подобной двойственностью на каждом шагу сталкиваются исследователи древнейших пластов фольклора. Героический мальчик удостоивается наибольшей иронии сказочника как раз в моменты своих триумфов. Все победы Вани Васильчикова поражают своей легкостью. Нечего и говорить, что все они бескровны. Вряд ли во всей литературе найдется батальная сцена короче этой (включающей неприметную пушкинскую цитату):

И грянул бой! Война, война!
И вот уж Ляля спасена.

Перед тем, как в ночном поезде вдруг сложились первые строфы сказки, Чуковский три или четыре года провел над рукописями Некрасова. Некрасовские ритмы переполняли внутренний слух сказочника, некрасовские строки то и дело срывались у него с языка. Вот почему в «Крокодиле» особенно много отзвуков некрасовской поэзии.

Милая девочка Лялечка!
С куклой гуляла она
И на Таврической улице
Вдруг повстречала Слона.
Боже, какое страшилище!
Ляля бежит и кричит.
Глядь, перед ней из-за мостика
Высунул голову Кит...

Рассказ о несчастиях «милой девочки Лялечки» ведется стихами, вызывающими ассоциацию с великой некрасовской балладой «О двух великих грешниках»: ритмический строй баллады Чуковский воспроизводит безупречно. Несколько лет спустя Блок напишет «Две-

надцать», где тоже слышны отзвуки баллады «О двух великих грешниках», но важные для Блока темы «анархической вольницы», «двенадцати разбойников», «искупительной жертвы» и прочего ничуть не интересуют детскую сказку. Насыщенность «Крокодила» словесными и ритмическими перекличками с русской поэтической классикой имеет совсем другой, особый смысл. Уж не пародия ли он, «Крокодил», впитавший столько отзвуков предшествующей поэзии?

«В моей сказке «Крокодил» фигурирует «милая девочка Лялечка»; это его (художника З. И. Гржебина.— *М. П.*) дочь — очень изящная девочка, похожая на куклу. Когда я писал: «А на Таврической улице мамочка Лялечку ждет»,— я ясно представлял Марью Константиновну (жену З. И. Гржебина.— *М. П.*), встревоженную судьбою Лялечки, оказавшейся среди зверей» [31],— вспоминал Чуковский во время своей последней, предсмертной болезни. Ясное представление о материнской тревоге — причем же здесь пародия? Искреннее сопереживание попросту не оставляет места для пародии.

Отсылая взрослого читателя к произведениям классической поэзии, Чуковский создает иронический эффект, который углубляет сказку, придает ей дополнительные оттенки значений. Для читателя-ребенка эти отзвуки неощутимы, они отсылают его не к текстам, пока еще не знакомым, а к будущей встрече с этими текстами. Система отзвуков превращает «Крокодила» в предварительный, вводный курс русской поэзии. Чужие ритмы и лексика намекают на образ стихотворения, с которым сказочник хочет познакомить маленького читателя. Конечно, Чуковский думал о своем «Крокодиле», когда доказывал — через несколько лет после выхода сказки — необходимость стихового воспитания:

«Никто из них (педагогов.— *М. П.*) даже не поднял вопроса о том, что если дети обучаются пению, слушанию музыки, ритмической гимнастике и проч., то тем более необходимо научить их восприятию стихов, потому что детям, когда они станут постарше, предстоит получить огромное стиховое наследство — Пушкина, Некрасова, Лермонтова... Но что сделают с этим наследством наследники, если их заблаговременно не научат им поль-

зоваться? Неужели никому из них не суждена эта радость: читать хотя бы «Медного всадника», восхищаясь каждым ритмическим ходом, каждой паузой, каждым сочетанием звуков» [32]. Значит, смысл словесных и ритмических отзвуков русской поэзии в «Крокодиле» — культурно-педагогический. Сказочник готовит наследника к вступлению в права наследования.

Вместе с тем в «Крокодиле» щедро представлен иной пласт культуры — газетные заголовки (вроде «А яростного гада долой из Петрограда»), вывески, уличные афиши и объявления. Эти создания массовой культуры города попали в поэтическое произведение, кажется, впервые — на полтора-два года раньше, чем их ввел в свою поэму Александр Блок. Одна часть этих отголосков опознается по стилистике, другая может быть подтверждена документально. Со времен первой мировой войны Л. Пантелееву хорошо запомнились «отпечатанные в типографии плакатики, висевшие на каждой площадке парадной лестницы пурышевского дома на Фонтанке, 54:

«По-немецки говорить воспрещается» [33].

В пурышевском ли доме или в каком другом Чуковский, несомненно, видел эти антинемецкие «плакатики» и отозвался на них в «Крокодиле» — репликой городового:

«Как ты смеешь тут ходить,
По-немецки говорить?
Крокодилам тут гулять воспрещается».

И, конечно, даже самый краткий рассказ об отражениях массовой культуры в «Крокодиле» не может обойтись без упоминания кинематографа. Чуковский был одним из первых русских кинокритиков, и серьезность его подхода к этому новому явлению была отмечена Л. Толстым. Там, где поверхностный взгляд видел лишь профанацию высокого искусства, «искусство для бедных», дешевый балаган, Чуковский разглядел современную мифологию. Он разглядел воспроизведенный при помощи технических средств миф оторванных от старой фольклорной почвы городских масс. Как и вся современная жизнь, кинематограф полон противоречий:

почему огромное техническое могущество, способное не риторически, а буквально останавливать мгновение, идет и создает какие-то «Бега тещ»? Откуда такое несоответствие между взлетом техники и падением эстетики, упадком духа? «Нет, русская критика и русская публицистика должны все свое внимание обратить на эти произведения и изучить их с такой же пристальностью, как некогда изучали «Отцов и детей», «Подлиповцев», «Накануне», «Что делать?»[34]. Ряд, в который Чуковский поставил кинематограф, однозначен: критика заботили проблемы демократической культуры. Нужно не отмахиваться от любимого зрелища городских низов, а постараться постигнуть язык кинематографа, облагородить его и научиться говорить на нем...

И Чуковский стал переносить в литературу то, что составляет своеобразие кинематографа и неотразимо впечатляет зрителей: динамическое изображение динамики, движущийся образ движения, быстроту действия, чередование образов. Особенно это заметно в первой части сказки: там стремительность событий вызывает почти физическое ощущение ряби в глазах. Эпизод следует за эпизодом, как один кадр за другим. В позднейших изданиях сказки автор пронумеровал эти кадры — в первой части сказки их оказалось более двадцати, а текст стал напоминать стихотворный сценарий. Одну из следующих своих «крокодилиад» — «Мойдодыр» — Чуковский снабдит подзаголовком: «Кинематограф для детей».

И поскольку сказка оказалась сродни кинематографу, в нее легко вписалась сцена, поразительно похожая на ту, которую Чуковский незадолго перед этим увидал на экране — в ленте «Бега тещ». В «Крокодиле» тоже есть «бега» — преследование чудовища на Невском:

А за ними народ
И поет и орет:
«Вот урод, так урод!
Что за нос, что за рот!
И откуда такое чудовище?»
Гимназисты за ним,
Трубочисты за ним...

А тещи в кинематографе бегут так: «...бегут, а за ними собаки, а за ними мальчишки, кухарки, полиция, пьяницы, стой, держи!— бегут по большому городу. Омнибусы, кэбы, конки и автомобили,— они не глядят, бегут...» [35]. Здесь даже образы те самые, которые появятся потом на рисунках Ре-Ми, и «узнаваемость» их велика, а интонация прозы очевидным образом предваряет интонацию стиха в «Крокодиле». Но прежде всего «кинематографичность»: быстрота чередования зрительных впечатлений.

С появлением «Крокодила», писал Тынянов, «детская поэзия стала близка к искусству кино, к кинокомедии. Забавные звери с их комическими характерами оказались способны к циклизации; главное действующее лицо стало появляться как старый знакомый в других сказках. Это задолго предсказало мировые фильмы — мультипликации...» [36].

Кроме «Двенадцати» Блока, в русской поэзии трудно или невозможно найти другое произведение, которое вобрало бы столько «голосов» низовой, массовой культуры и, преследуя те же цели, подвергло бы их синтезу с высокой культурой, как «Крокодил». Надо прислушаться и, быть может, согласиться с мнением современных исследователей: «Уже сейчас вырисовывается основная смысловая линия подтекста сказки: «Крокодил» представляет собой «младшую», «детскую» ветвь *эпоса революции* (и шире — демократического движения). В этом смысле «ирои-комическая» поэма «Крокодил» представляет собой интересную типологическую параллель к «большому» революционному эпосу — поэме Блока «Двенадцать». Последняя, как известно, также построена на цитатах и отсылках, источники которых частично совпадают с «Крокодилом»: газетные заголовки и лозунги, Пушкин, Некрасов, плясовые ритмы, вульгарно-романсная сфера...» [37]

Значит, не так уж много шутки в адресованном Чуковскому шуточном экспромте Тынянова:

Пока
Я изучал проблему языка
Ее вы разрешили
В «Крокодиле» [38].

VI

Тынянов писал, что в детской поэзии до «Крокодила» «улицы совсем не было...» [39]. Действительно, детская комната, площадка для игр и лоно природы были пространством детских стихов. Даже такие поэты города, как Блок и Брюсов, принимались изображать село и сельскую природу, чуть только начинали писать для детей.

Улицу (уже нашедшую себе место в прозе для детей) сказка Чуковского впервые проложила через владения детской поэзии. На страницах сказки живет бурной жизнью большой современный город, с его бытом, учащенным темпом движения, уличными происшествиями, проспектами и зоопарками, каналами, мостами, трамваями и аэропланами. Ритмическая насыщенность сказки и стремительность смены ритмов — не «формальная» особенность сказки, а смысловая часть нарисованной в ней урбанистической картины. Наиболее напряженное место современной цивилизации — улица огромного города — сталкивается в сказке со своей противоположностью — дикой природой, когда на Невский проспект ринулись африканские звери — крокодилы, слоны, носороги, гиппопотамы, жирафы и гориллы.

И, оказавшись на этой улице один, без няни («он без няни гуляет по улицам»!), маленький герой сказки не заплакал, не заблудился, не попал под лихача-извозчика или под трамвай, не замерз у рождественской витрины, не был украден нищими или цыганами — нет, нет! Ничего похожего на то, что регулярно случалось с девочками и мальчиками на улице во всех детских рассказиках, не произошло с Ваней Васильчиковым. Напротив, Ваня оказался спасителем бедных жителей большого города, могучим защитником слабых, великодушным другом побежденных — одним словом, героем. Ребенок перестал быть только объектом, на который направлено действие поэтического произведения для детей, и превратился в поэтический субъект, в самого действователя.

Описательности прежней детской поэзии Чуковский противопоставил событийность своей сказки, созерца-

тельности, свойственной герою прежних детских стихов,— активность своего Вани, жеманной «чуйствительности» — мальчишеский игровой задор. Поэтика, основанная на эпитете, была заменена поэтикой глагольной. В отличие от прежних детских стихов, где ровным счетом ничего не происходило, в «Крокодиле» что-нибудь да происходит в каждой строчке. И все, что происходит, вызывает немного ироничное, но вполне искреннее удивление героев и автора: ведь вот как вышло! Удивительно!

Что же вышло? Через пять лет после издания «Крокодила» отдельной книжкой Чуковский так разъяснял кинематографистам построение, образы и смысл своей сказки:

«Это поэма героическая, побуждающая к совершению подвигов. Смелый мальчик спасает весь город от диких зверей, освобождает маленькую девочку из плена, сражается с чудовищами и проч.

Нужно выдвинуть на первый план серьезный смысл этой вещи. Пусть она останется легкой, игривой, но под спудом в ней должна ощущаться прочная моральная основа. Ваню, напр., не нужно делать персонажем комическим. Он красив, благороден, смел. Точно так же и девочка, которую он спасает, не должна быть карикатурной... она должна быть милая, нежная. Тогда станет яснее то, что хотел сказать автор.

Автор в своей поэме хотел прославить борьбу правды с неправдой, доброй воли со злой силой.

В первой части — борьба слабого ребенка с жестоким чудовищем для спасения целого города. Победа правого над неправым.

Во второй части — протест против заточения вольных зверей в тесные клетки зверинцев. Освободительный поход медведей, слонов, обезьян для спасения порабощенных зверей.

В третьей части — героическое выступление смелого мальчика на защиту угнетенных и слабых.

В конце третьей части — протест против завоевательных войн. Ваня освобождает зверей из зверинцев, но предлагает им разоружиться, спилить себе рога и клыки. Те согласны, прекращают смертоубийственную бойню и

начинают жить в городах на основе братского содружества... В конце поэмы воспевается этот будущий светлый век, когда прекратятся убийства и войны...

Здесь под шутливыми образами далеко не шуточная мысль...» [40]

В этом документе (никогда ранее не публиковавшемся) Чуковский-критик интерпретирует Чуковского-поэта, в общем, правильно, но однобоко. Авторское толкование сдвигает поэму: настаивая на героике, несколько приглушает иронию. Героикомическая сказка трактуется как героическая по преимуществу. В этом толковании явно учтен опыт наблюдения автора над детьми — читателями сказки. Чуковский описывает свою первую сказку такой, какой создал бы ее, если бы обладал этим опытом заранее. Много лет спустя, издав свою последнюю сказку для детей — «Бибигон»,— Чуковский столкнулся с замечательным обстоятельством: маленькие читатели не пожелали заметить в маленьком герое никаких черт, кроме героических. Во втором варианте «Бибигона» сказочник вычеркнул все места, снижающие образ героя. Приведенный документ — как бы программа второго, неосуществленного варианта «Крокодила».

Но мысль реального, состоявшегося «Крокодила», действительно, нешуточная, и она, как всегда в художественном произведении, связана с образами и композицией. В первой части сочувствие сказочника целиком на стороне жителей Петрограда, пораженных страхом, и Вани Васильчикова — маленького героя-избавителя. Вторая часть приносит неожиданное смещение авторского взгляда: только что отпраздновав освобождение Петрограда «от яростного гада», Чуковский стал изображать этого «гада» ничуть не «яростным», а напротив — мирным африканским обывателем, добрым семьянином, заботливым папашей. Дальше — больше: Крокодил проливает слезы — не лицемерные «крокодиловы», а искренние — над судьбой своих собратьев, заключенных в железные клетки городских зверинцев. Моральная правота и авторское сочувствие переходят к другим героям сказки — обитателям страны, на которой, как на географической карте, написано: «Африка».

Эта сложность распределения моральных оценок

должна как-то разрешиться в третьей части. Иначе противоречие между людьми и зверями превратится в противоречивость сказки Чуковского. Тем более, что едва звери нападают на пребывающий в мирном неведении город, они снова становятся «яростными гадами»: нельзя сочувствовать дикому чудовищу, похитившему маленькую девочку. Только новая победа Вани Васильчикова вносит в отношения людей и зверей обоюдно приемлемый лад, справедливость, гармонию: звери отказываются от своих страшных орудий — когтей и рогов, а люди разрушают железные клетки зоопарков. Начинается их совместная — взаимно безопасная и дружелюбная жизнь. В сказке наступает «золотой век»:

И наступила тогда благодать:
Некого больше лягать и бодать.

Смело навстречу иди Носорогу —
Он и букашке уступит дорогу...

...Вон по бульвару гуляет Тигрица —
Ляля ни капли ее не боится.

Что же бояться, когда у зверей
Нету теперь ни рогов, ни когтей!

Ваня верхом на пантеру садится
И, торжествуя, по улицам мчится...

...По вечерам быстроглазая Серна
Ване и Ляле читает Жюль Верна...

...Вон, погляди, по Неве, по реке
Волк и ягненок плывут в челноке...

Знал ли, догадывался ли автор, что он изобразил в «Крокодиле» один из серьезнейших глобальных конфликтов? Впервые осознанный еще в предромантическом XVIII веке, этот конфликт стал всечеловеческой заботой в наше время: противостояние природы и цивилизации. Нет сомнения, что объективно сказка повествует именно об этом. Конфликт выражен с резкой отчетливостью: обе силы представлены в сказке своими крайними воплощениями: природа — дикими обитателями не тронутых человеком африканских лесов, цивилиза-

ция — современным «сверхгородом». Урбанистические черты Петрограда внесены в «Крокодил» с впечатляющей щедростью и усилены тем, что в жанре детской сказки-поэмы они появились впервые. Изображенное в сказке примирение «природы» и «цивилизации» хорошо согласуется с синтезом фольклора и литературной классики, «кича» и высокой культуры в словесной ткани «Крокодила». Чуковского вело органически присущее ему чувство синтеза.

Героем-победителем и, что, быть может, еще важнее,— героем-примирителем, своего рода «посредником» между конфликтными крайностями сказки оказывается маленький мальчик — персонаж, как нельзя лучше подходящий для этой роли. Человеческое дитя, он по своему происхождению принадлежит миру социальному, создавшему цивилизацию, но по малолетству еще не полностью «поглощен» этим миром и, во всяком случае, ближе к миру природному, чем взрослые обитатели города-гиганта. Маленький герой находится как бы на меже, на грани этих двух миров, и кому же выступить посредником в их примирении, как не ему?

Но эпоха, когда появился «Крокодил», не пожелала заметить в нем эту «вечную тему», подобно тому, как дети не заметили иронической подсветки главного — героического — образа сказки. В многозначной книге каждая эпоха всегда выбирает самое необходимое для себя значение. Конфликт произведения каждый раз осмысляется с точки зрения наиболее острого, наиболее актуального конфликта эпохи. Напряженность и острота борьбы в момент выхода сказки Чуковского начисто исключали возможность обсуждения проблемы «природа и цивилизация». Эта проблема оказалась попросту несвоевременной и, следовательно, ненужной. В контексте исторических событий культурологическая проблематика сказки не воспринималась, она отходила на второй и третий план, уступая место у рампы тем сказочным обстоятельствам, которые могли быть поставлены в прямое соответствие с реальными событиями эпохи. Таким обстоятельством в «Крокодиле» была — война.

С полным основанием, без всякого насилия сказка

могла быть истолкована как антивоенный памфлет, но было бы совершенно бесполезным занятием искать соответствий между военными событиями эпохи и перипетиями сказочной борьбы в «Крокодиле»: для этого сказка не дает ни малейшего повода. А современники только тем и были озабочены, чтобы найти такие соответствия. Им показалась бы нелепостью сказка, лишенная прямых политических намеков,— ведь стихотворная сказка для взрослых приучила читателей к сатиричности. «Стихотворная сказка» и «сатира» — для той поры — синонимы.

Чего только ни искали — и чего только ни находили — в героикомической сказке для детей! На каком языке говорит Крокодил? Ага, на немецком! Значит, схватка Вани Васильчикова подразумевает войну с немцами! [41] Куда прыгнул Крокодил? Его прыжок в Нил — ясное дело — намек на Кор*нил*ова, который, как известно, тесно связан с жаркими странами — служил в Туркестане [42].

Все эти и другие домыслы опирались, в сущности, на крохотный фактец — на неопределенность даты создания сказки. Неопределенность даты проявила завидную живучесть и порождала мифические истолкования сказки на протяжении сорока лет. Одни источники уверяли, будто «Крокодил» написан в 1915 году, другие — будто в 1919 [43]. Обе даты не соответствуют действительности, и этот разнобой известным образом влиял на всех, кто писал о «Крокодиле». Чуковский отводил произвольные истолкования сказки самым простым способом — ссылкой на дату: «Говорили, например, будто здесь с откровенным сочувствием изображен поход генерала Корнилова, хотя я написал эту сказку в 1916 году (для горьковского издательства «Парус»). И до сих пор живы люди, которые помнят, как я читал ее Горькому — задолго до корниловщины» [44]. Все попытки обнаружить в «Крокодиле» намеки на политические события разбиваются о дату создания сказки.

В «Крокодиле» нет конкретной войны. Там не первая мировая и не какая-либо иная исторически засвидетельствованная война, а война вообще, война как таковая, война, мыслимая обобщенно и условно. Разрушая реаль-

ность конкретных явлений, сказка Чуковского сохраняет реальность отношений. Самая безудержная фантазия — все-таки вырастает из действительности, а сказочник, импровизируя забавные строфы детской поэмы, жил в стране, измученной войной, ощущал войну на себе, читал наполненные ею газеты, дышал ее воздухом.

Еще за четыре года до мировой войны Чуковский противопоставлял военизированному «Задушевному слову» детский журнал «Маяк», «где твердят и твердят о том, что война есть самое ужасное дело», что «сами люди не хотят ее». Критик пылко присоединялся к пожеланию «Маяка», «чтобы великая мысль, великая изобретательность человека послужила на благо всему человечеству, а не на забаву отдельным богатым людям и тем более не для ужасного дела войны, убийства одних людей такими же людьми» [45].

Чуковский всем сердцем сочувствовал этим идеям, и только одно не устраивало его: журнальчик был скучноват. А вот московский «Путеводный огонек» — «не журнал, а как будто карусель: все кружится и мелькает в глазах. Сказочки, прибаутки, раскрашенные картинки». И приложение к нему — «Светлячок» — тоже, хотя и не шедевр, но очень милый журнальчик: у него «язык нарочито детский, кудрявый, игривый...» [46]

Одни достоинства у одного журнала, другие — у другого. «И вот мне приходит мысль: а что, если вместе связать этот маститый «Маяк» с удалым залихватским «Светлячком»? Пускай бы дал «Светлячок» «Маяку» все свое ухарство, все свои блестки и краски, а «Маяк» пускай даст «Светлячку» свои «идеи» и «чувства» [47]. Неизвестно, воспользовался ли кто-нибудь этим предложением Чуковского, но сам-то он точно им воспользовался. Своим «Крокодилом» он осуществил этот синтез: связал ухарство и блестки с гуманистическими антивоенными идеями.

«Крокодил» — поэтический «декрет о мире» для детей. Детская сказка в стихах, помимо прочих причин, была вызвана к жизни тем, что давала возможность Чуковскому ни в чем «не отступаться от лица», не изменять своим антимилитаристским убеждениям, а изменить только жанр и в нем, новом, говорить все то же, со-

храняя неуязвимость среди разгула военной пропаганды. Менялись лишь «средства доставки» — доставляемый груз и конечные цели оставались прежними:

Мы ружья поломаем,
Мы пули закопаем,
Довольно мы сражались
И крови пролили...

Здесь в «Крокодиле» зазвучал голос, чрезвычайно близкий к голосам тогдашней рабочей поэзии (подобно тому, как это случится в «Двенадцати» Блока год спустя). Из множества стихов рабочих поэтов, дающих очевидные параллели к этим стихам Чуковского, достаточно привести один пример — строчки рабочего Ивана Логинова, опубликованные на страницах кронштадтской газеты «Война» (практически одновременно со сказкой). Этот пример замечателен тем, что текстуальное сходство со стихами Чуковского подкреплено в нем сходством ритмико-интонационным:

Довольно нам сражаться,
Друг друга убивать,
Пред властью унижаться
И кровью истекать! [48]

Едва ли случайно, что совершенно новый для Чуковского жанр, вобравший в себя всенародную ненависть к проклятой войне и страстную жажду всеобщего мира, возник в творчестве Чуковского после двух лет мировой войны, в самый канун революции.

VII

«Крокодил» был напечатан впервые в журнальчике «Для детей», во всех его двенадцати номерах за 1917 год. Журнальная публикация сказки перекинулась мостом из старого мира в новый: началась при самодержавном строе, продолжалась между Февралем и Октябрем и завершилась уже при Советской власти. Журнальчик «Для детей», похоже, ради «Крокодила» и был создан: 1917 год остался единственным годом его издания.

К концу 1916 года у Чуковского были готовы первая часть сказки и, надо полагать, какие-то — более или менее близкие к завершению — фрагменты второй. Альманах издательства «Парус», для которого предназначалась сказка, был уже скомплектован, но вышел только в 1918 году и под другим названием: «Елка» вместо «Радуги». «Крокодил» в этот альманах не попал. Надеяться на выход второго альманаха при неизданном первом было бы безрассудно. Чуковский пошел к детям и стал читать им сказку.

Он прибег к «устной публикации» — проверочной. В «Крокодиле» были реализованы представления Чуковского о читательской психологии малых детей — кому же, как не им, детям, принадлежало предпочтительное право высказаться по этому поводу. Высказаться по-своему — внимательной тишиной, смехом, аплодисментами и блеском глаз. По-своему высказалась и взрослая буржуазная публика: «Когда я в 1917 году пошел по детским клубам читать своего «Крокодила»,— мне объявили бойкот!» [49] — писал Чуковский А. Н. Толстому несколько лет спустя.

Во второй половине 1916 года Чуковский предложил свою сказку респектабельному издательству Девриена, которое, помимо прочего, выпускало «подарочные» издания для детей — роскошные тома с золотым обрезом и в тисненых переплетах. Редактор был возмущен: «Это книжка для уличных мальчишек!» — заявил он, возвращая рукопись[50].

Издательство Девриена выпустило немало прекрасных научных изданий по разным областям знания, но уличных мальчишек оно не обслуживало. Редактор безошибочно почувствовал несовместимость «Крокодила» с теми книжками, которые выпускались издательством для «отвратительно прелестных», по выражению Горького, детей.

В конце 1914 — начале 1915 года Чуковский писал, что ему, автору нашумевших статей о детской литературе, давно уже предлагали возглавить журнал для детей: «Мне «Нива» предложила 1000 рублей в месяц, чтобы я редактировал «Детскую Ниву». И. Д. Сытин звал меня в редакторы какого-то журнала — тоже с порядоч-

ной мздой,— но я все отверг и все отринул ради этого блаженства: сидеть в Библиотеке и, чихая от пыли, восстанавливать по зернышку загадочный образ моего героя» [51] — Н. А. Некрасова. То было время первого радостного приобщения Чуковского к некрасовским рукописям из архива А. Ф. Кони, и, увлеченный своей работой, критик ушел в нее с головой. А теперь у него на руках было новое детище — сказка для детей, вся пропитанная некрасовскими образами и ритмами и взывавшая о публикации. Чуковский, вспомнив былые предложения, обратился к товариществу А. Ф. Маркс, издателю «Нивы», и вскоре стал редактором ежемесячного приложения к «Ниве» — журнальчика «Для детей».

В короткий срок Чуковскому удалось собрать вокруг журнала значительные литературные силы. За год своего существования журнал «Для детей» напечатал стихи С. Городецкого, Н. Венгрова, Саши Черного, Тэффи, М. Моравской, М. Пожаровой, Д. Семеновского, С. Дубновой, Д'Актиля. Прозу журналу дали А. Куприн, А. Ремизов, А. Грин. Множество сказок разных народов в своих пересказах, переводах, переделках поместил (большей частью анонимно) сам редактор. Журнал был украшен превосходными рисунками С. Чехонина, К. Богуславской, А. Радакова, Мисс, В. Сварога. Но центральной вещью журнала, его «гвоздем программы», его «романом с продолжением» был «Крокодил», публикуемый из номера в номер с чудесными рисунками Ре-Ми.

Сочиненный Чуковским героикомический животный эпос в стихах и впрямь близок к роману. Точнее,— к роману-фельетону, то есть к роману, специально рассчитанному на публикацию частями, порциями, главами в периодической печати, предпочтительно — в газете. Роман-фельетон строится таким образом, что каждая его часть имеет внутренне завершенный характер, приближаясь к новелле, но при этом возбуждает интерес к следующей части и тем самым к повествованию в целом. На такие части был искусно разделен «Крокодил» в журнальной публикации. Места, отделяющие одну часть от другой, легко ощущаются и в книжном тексте — они фиксированы, как фиксирует актер завершенный жест. Сказка сближается с романом и своим объемом,

и сложностью характеристик персонажей, и переплетением сюжетных линий, и широтой охвата действительности, и своей нешуточной проблематикой. Чуковский не зря писал впоследствии о «Крокодиле» как о романе:

«...мне кажется, что в качестве самой *длинной* изо всех моих эпопей он для ребенка будет иметь свою особую привлекательность, которой не имеют ни «Муха-цокотуха», ни «Путаница». Длина в этом деле тоже немаловажное качество. Если, скажем, «Мойдодыр» — повесть, то «Крокодил» — роман, и пусть шестилетние дети наряду с повестями — услаждаются чтением романа!» [52]

Рекламируя свое новое приложение, «Нива» обещала в конце 1916 года, что журнал «Для детей» будет надежно огражден от злобы дня, что на его страницы «не проникнут наши нынешние заботы и тяготы» [53], что ни один сквознячок не прорвется с улицы в тепличную атмосферу детской комнаты. Реклама «Нивы» не подтвердилась самым блистательным образом — для такого вывода достаточно одного лишь факта: на страницах журнала был напечатан «Крокодил». Сказка Чуковского — основная вещь издания — вызывающе повела журнал вразрез с рекламной программой «Нивы» и опровергла охранительные обещания редакции.

«Журнал ее (сказку.— *М. П.*) печатал с неудовольствием. Ругательства, которые получались, не поощряли редакцию, и после третьего номера мы решили это дело прикрыть, но количество требований со стороны детей было грандиозно...» [54] — вспоминал Чуковский.

Между тем место первой публикации «Крокодила» долго давало повод для нападок на сказку — как же, приложение к буржуазно-монархической «Ниве», верноподданнейшей «Ниве»! «Недавно,— жаловался Чуковский в 1955 году,— в одной брошюре было напечатано черным по белому, будто «Крокодил» — реакционная сказка, так как она печаталась в приложении к консервативному журналу «Нива». Автор этой брошюры предпочел позабыть, что в качестве приложений к «Ниве» печатались и Салтыков-Щедрин, и Глеб Успенский, и Гаршин, и Короленко, и Чехов, и Горький» [55].

В наброске ответа автору «одной брошюры» Чуковский повторил этот довод и развил его: «Журнал «Для детей» — приложение к «Ниве», то есть нечто такое же экстерриториальное по отношению к журналу, как и сочинения Горького. И Горький, и Короленко не брезговали дать «Ниве» свои сочинения, а Лев Толстой печатал в ней свое «Воскресение», Чехов — «Мою жизнь», беспощадную сатиру на звериный уклад старого быта»[56]. Затем (вспомнив, должно быть, что «Крокодил», по определению Горького,— сказка наподобие «Конька-горбунка», только из современного быта) Чуковский добавил: «Конек-горбунок» был напечатан в реакц⟨ионном⟩ журнале «Библиотека для чтения»[57].

Работа над сказкой растянулась, и это пошло на пользу «Крокодилу»: вместо момента возникновения замысла в сказке отразилось время ее создания — ряд последовательных и связанных друг с другом исторических моментов. Третью часть сказки, вместившую в себя призыв к миру и мечту о «золотом веке», Чуковский сочинял летом 1917 года. 1 мая он занес в дневник: «Дела по горло: нужно кончать сказку, писать «Крокодила», а я сижу — и хоть бы слово...»[58] Несколько позже он сообщал из Куоккалы в Петроград сотруднику журнала «Для детей» А. Е. Розинеру: «Посылаю Вам начало третьей части «Крокодила», который усиленно пишется. Я трачу на «Крокодила» целые дни, а иногда в результате две строчки...»[59]

В том же письме есть такое место: «Ре-Ми жалуется, что у него нет звериных фотографий, трудно рисовать. Нет ли у Вас слонов, тигров и т. д.?»[60] Значит, уже тогда, в пору журнальной публикации «Крокодила», автор работал вместе с художником — добывал для него звериные «типажи», например.

Художник Ре-Ми — «замечательный карикатурист — с милым, нелепым, курносым лицом»[61] — был давнишним знакомым Чуковского, как и большинство группировавшихся вокруг «Сатирикона» талантливых рисовальщиков, поэтов, фельетонистов. Один из них, художник и стихотворец А. Радаков, оставил выразительную характеристику Ре-Ми:

«Художник Ре-Ми — типичный художник-сатирик.

«Обидный художник», как называл его худ⟨ожественный⟩ критик А. Бенуа. В нем совершенно отсутствует добродушный юмор... Вместо добродушия в его рисунках злость и ядовитая насмешка. Его мироощущение, в противоположность юмористическому, было чисто сатирическое. Он не щадил своих героев. Он был прокурор... Он очень тонко чувствовал мещанство, убожество людей, мещанскую обстановку, мещанский тип. Наблюдательность у него была развита очень сильно. Даже вещи у него были характерны и имели свое лицо. Положительные типы, так же, как и положительная героика, ему не удавались...» [62]

В этих строчках А. Радаков менее всего имел в виду рисунки Ре-Ми к «Крокодилу», но говорил словно бы о них. Лучше всего удались художнику те образы, которые провоцировали сатирическое осмеяние — толпа обывателей на Невском, оголтелые гимназистики, тупые лавочники и приказчики, дикие базарные торговки, балда-городовой. Образы, требующие патетики (Ваня Васильчиков) или лирики (девочка Лялечка), были захлестнуты сатириконской волной и незаконно окарикатурены: «К сожалению, рисунки Ре-Ми, при всех своих огромных достоинствах, несколько исказили тенденцию моей поэмы. Они изобразили в комическом виде то, к чему в стихах я отношусь с пиететом» [63].

Не отказываясь от критики, Чуковский и позднее настаивал на издании «Крокодила» с этими рисунками: «Между тем рисунки Ре-Ми к этой сказке очень хороши...» [64] — все же рисунки Ре-Ми были порождены той же эпохой, что и «Крокодил», и воплощали именно ее. Профессор А. А. Сидоров в обзоре русской графики за первые годы революции справедливо заметил: «Поразительные по остроте и чисто литературной забавности рисунки дал известный «сатириконец» Н. Ремизов к «Крокодилу», подчинив своему стилю даже такого мастера, как Ю. Анненков...» [65]. Со временем, когда изображенный художником быт ушел в прошлое, рисунки приобрели ценность исторического свидетельства. На рисунках Ре-Ми к «Крокодилу» хорошо просматриваются и легко узнаются черты блоковского Петербурга — крендель булочной, фонарь, аптека. Рисунки точно локали-

зовали в исторической эпохе «старую-престарую сказку», как стал называть Чуковский своего «Крокодила» в позднейших изданиях.

Журнальная публикация принесла сказке первоначальную славу и породила спрос. Чуковский вновь пошел читать «Крокодила» в детские аудитории. У детей «Крокодил» неизменно вызывал неслыханный восторг, у взрослых — брюзгливое негодование. Взрослые, между прочим, считали, что негоже серьезному литератору становиться детским писателем. «Мне долго советовали,— вспоминал Чуковский,— чтобы я своей фамилии не ставил, чтобы оставался критиком. Когда моего сына в школе спросили: «Это твой папа «Крокодильчиков» сочиняет?»,— он сказал: «Нет», потому что это было стыдно, это было очень несолидное занятие...» [66]

В феврале петроградские газеты напечатали объявление о том, что в Театре-студии перед началом детских спектаклей выступает Корней Иванович Чуковский со своей поэмой для детей «Крокодил» [67]. Немного спустя на улицах Петрограда появились афиши [68]:



Тем временем издательство Петросовета выпустило «Крокодила» отдельной книгой. «...Я явился в Смольный, и мне вдруг сказали, что «Мы издаем вашего «Крокодила» миллионным тиражом» [69],— вспоминал Чуковский. «Миллионного тиража», конечно, не было: эта цифра характеризует не реальные возможности издательства, а его отношение к книге. В ту эпоху любые, самые утопические предприятия казались осуществимыми, и Чуковскому вполне могли сказать о «миллионном тираже». Петросовет напечатал пятьдесят тысяч экземпляров сказки — для тех суровых, бесхлебных и безбумажных лет тираж огромный — и одно время (по неоднократно повторенному воспоминанию Чуковского) раздавал «Крокодила» бесплатно.

Сохранился прелюбопытный документ — макет первого отдельного издания «Крокодила», представляющий собой расклейку рисунков Ре-Ми, заимствованных из журнальной публикации. Макет красноречиво свидетельствует о совместной работе писателя и художника над будущей книгой: чуть ли не каждый лист макета испещрен надписями Чуковского. Чуковский корректировал распределение материала по листам, композиционное соотнесение текста и рисунков на листе, симметричное или асимметричное построение листа и разворота, размер рисунков, плотность набора, ширину поля и так далее.

На макете титульного листа между словами, образующими название сказки, Чуковский вписал: «Звери, а посреди них Ваня, все смеются. У Вани лицо не карикатурное» [70]. Значит, уже тогда, при подготовке первого отдельного издания «Крокодила», автор не был удовлетворен сатирической трактовкой героического образа в рисунках Ре-Ми.

К двадцать седьмому листу макета относятся такие замечания Чуковского: «Верблюд не ждет, а бежит. Посуда — не только тарелки. Верблюд гораздо ниже! Это клише должно занимать 2/3 страницы и может быть не квадратным, а захватывать весь верх — как показано карандашом. А змеи пойдут в правый угол. Пусть Н. Вл. (Ре-Ми.— *М. П.*) скомбинирует обе картинки, как ему покажется лучше» [71].

А на листе двадцать пятом, перечислив по пунктам необходимые изменения, Чуковский подвел итог: «Главное в том, чтобы пририсовать две-три фигуры так, чтобы получилось кольцо танцующих, хоровод, см. схему слева».

На схеме слева, к которой отсылает эта надпись, Чуковский набросал композицию рисунка, как он ее себе представлял (звери несутся в танце вокруг елки, кольцом замыкая хоровод), и добавил: «Вообще, побольше вихря» [72]. Предложенная Чуковским «вихревая» композиция — прообраз тех омывающих текст «вихревых» рисунков, которыми нынешние художники передают, например, бегство и возвращение вещей в «Мойдодыре» или «Федорином горе». Несомненно, что «вихревая» композиция наиболее точно воплощает средствами графики бурную динамику «Крокодила», его «глагольность», стремительное чередование эпизодов. «Побольше вихря» стало основным принципом построения сказок Чуковского и рисунков к ним.

В стихотворной сказке Чуковского Ре-Ми сделал замечательное открытие: он открыл в ней (незамеченный, насколько мне известно, никем из критиков «Крокодила») образ автора, образ сказочника — лукавого и простодушного одновременно. Не забудем, что это открытие было сделано в блоковскую эпоху: огромное явление Блока и магическое обаяние его лирики поставили вопрос, на который Тынянов ответил формулой «лирический герой». Совершив открытие, напоминающее отчасти тыняновское, Ре-Ми вывел образ сказочника — изобразил Чуковского, «протяженносложенного» и сло́женного, как плотницкий метр, в обществе Крокодила и Вани Васильчикова. Завершающий сказку на манер заставки, этот шарж неожиданно замкнул важнейшую идейную линию «Крокодила»: перед нами сошлись в мирном чаепитии главные противоборствующие силы сказки — воплощение «дикой природы» и воплощение «цивилизации» — заодно с тем, кто сочинил сказку и синтезировал противоречия.

Нынче с визитом ко мне приходил —
Кто бы вы думали? — сам Крокодил.

Я усадил старика на диванчик,
Дал ему сладкого чаю стаканчик.

Вдруг неожиданно Ваня вбежал
И, как родного, его целовал...

Едва ли это составляло задачу художника — скорее всего он, карикатурист по природе своего дарования, просто дал выход своему сатириконству. Он и до «Крокодила» охотно рисовал карикатуры на заметного критика с заметной внешностью [73]. Но объективно шарж Ре-Ми на Чуковского в структуре книги обретает такой синтезирующий смысл.

Возможно, что как раз этот рисунок Ре-Ми породил традицию, столь эффектно продолженную в советской книге для детей: включать шарж на автора в иллюстрации к его произведению. Погружать тем самым поэта в мир его образов, представлять создателя и создание единством, целостностью, обнаруживая лирическую струю в эпических вещах. Особенно повезло в этом смысле Чуковскому — шаржированные изображения сказочника стали почти непременным атрибутом его книг для детей. Современный исследователь с полным основанием отмечает: «Крокодил» имел огромный успех... главным образом потому, что появилась детская книга, цельная и яркая (несмотря на скромные черные рисунки пером), в которой к тому же вполне отчетливо выступило содружество поэта и художника, работающих для детей» [74].

Зимой 1918—1919 года отдел изобразительных искусств Наркомпроса провел серию совещаний. На большинстве из них присутствовал и активно выступал Маяковский — тогда-то, между прочим, он и заявил впервые о своем намерении выпустить книгу для детей (несостоявшуюся). Стенограмма одного из последних совещаний донесла такую реплику искусствоведа В. Ф. Боцяновского: «Я должен сказать, что распространение вообще всех советских изданий поставлено ужасным образом. Я лично хотел купить «Крокодила» Чуковского — оказывается, нигде нельзя купить, кроме Смольного» [75]. В этой реплике любопытны два обстоятельства: интерес такого человека, как В. Ф. Боцянов-

ский, к созданию Чуковского и Ре-Ми, и то, что книга продавалась лишь там, где была издана.

В мае 1920 года Блок — уже тяжело больной — читал свои стихи в нескольких больших московских аудиториях. Чуковский, сопровождавший поэта в этой его последней поездке, предварял чтение Блока вступительным словом. Из зала, как водится, летели записки; одна из них была адресована Блоку и Чуковскому одновременно. Записка сохранилась: неизвестный слушатель просит в ней авторов «Двенадцати» и «Крокодила» прочесть свои поэмы. Несравнимые, казалось бы, вещи уравнивались в сознании слушателя — по-видимому, ощущением связи с эпохой. Блок, конечно, знал поэму Чуковского, и остается только пожалеть, что он не успел о ней высказаться (или его высказывание до нас не дошло).

В конце того же 1920 года Чуковский, один из руководителей Дома Искусств, пригласил Маяковского приехать в Петроград и выступить с чтением своей поэмы «150 000 000». Под 7 декабря в дневнике Чуковского записано: «У Маяк⟨овского⟩ я сидел весь день — между своей утренней лекцией в Красн⟨оармейском⟩ У⟨ниверситете⟩ — и вечерней... Он говорит, что мой Крокодил известен каждому московскому ребенку» [76]. «Крокодил» был известен, как мы видели, и взрослым москвичам, в том числе — самому Маяковскому. В его детской книжке «Что ни страница — то слон, то львица» (1926) иронически сообщается, что лев «теперь не царь зверья, просто председатель». Это сообщение перекликается и, возможно, связано с шуточным примечанием к «Крокодилу» (в журнальной публикации): «Многие и до сих пор не знают, что лев уже давно не царь зверей. Звери свергли его с престола...» Исторически достоверный конец российской монархии переносился в звериное царство, переводился на язык детской сказки.

Сказка Чуковского с рисунками Ре-Ми была переиздана Государственным издательством в 1923 и 1924 годах, издательством «Круг» в 1926 и 1927 годах, издательством «Эпоха» в 1922 году и в том же году — Сибирским областным госиздатом (два последних издания не учтены в известном библиографическом указателе

по детской литературе И. И. Старцева). Была сделана попытка вывести сказку на экран: «К. И. Чуковский готовит инсценировку популярного «Крокодила» для кино юных зрителей» [77],— сообщала хроника культурной жизни. Чуковский писал И. Е. Репину: «Мои детские книги неожиданно стали пользоваться огромным успехом... «Мойдодыр», «Крокодил», «Мухина свадьба», «Тараканище» — самые ходкие книги в России. Их ставят в кинематографе...» [78]

Прогулка Крокодила по Невскому превратилась в триумфальное шествие по городам и весям огромной страны и вышла за ее пределы: начали появляться переводы на иностранные языки. «Я получил письмо от издательской фирмы «Lippincott», что она издает моего «Крокодила» в переводе Бэббет Дэтч — одной из лучших американских поэтесс,— извещал автор сказок Г. С. Шатуновскую.— Она ждет от меня письма, потому что хочет знать, хочу ли я, чтобы она печатала свой перевод...» [79]

Американская критика высоко оценила сказку, сочиненную «рифмачем, который превзошел даже Гилберта чудесной неожиданностью рифмовки» [80], сказку, в которой «русский язык так привлекателен» [81]. Высокую оценку получила и работа переводчицы: хотя стиховое мастерство перевода уступает оригиналу, «но это, безусловно, великолепные английские стихи» [82].

В рисунках Ре-Ми особенно привлекательными для американского критика оказались образы животных — двойственные, сочетающие осмеяние и прославление: «Эти рисунки балансируют между морализаторством и юмором... Крокодил —...добрый приятель и страшное чудовище одновременно. Он вызывает нашу симпатию, наш страх и, самое главное,— наше уважение... медведи, слоны, львы, даже обезьяны вышли на рисунках много лучше, чем люди» [83]. К сожалению, ироничность образа главного героя американский критик не заметил: «Ваня, храбрый мальчик, прекрасно подошел бы для статуи, символизирующей гражданскую добродетель где-нибудь в городском парке...» [84]

В письме к Конст. Федину, только что ставшему соредактором журнала «Книга и революция», Чуковский

обращал внимание адресата на немецкий перевод «Двенадцати» Блока, замечательно выполненный Грегором. «Сейчас,— добавлял Чуковский,— Грегор переводит моего «Крокодила» [85]. Таким образом, пути «Крокодила» и «Двенадцати» вновь пересеклись — в работе немецкого переводчика [86].

В 1962 году Оксфордский университет присудил Чуковскому ученую степень доктора литературы. Новый доктор Оксфорда, облаченный в традиционную мантию и шапочку, стоя выслушал ритуальное приветствие на латыни. Среди прочих заслуг, за которые он, «Корнелиус, филиус Иоганиус», удостоивался этой чести, было названо и то, что им сочинен всемирно известный «Крокодил».

На контртитуле «Приключений Крокодила Крокодиловича», изданных Петросоветом в 1919 году, приютилась надпись: «Посвящаю эту книгу своим глубокоуважаемым детям — Бобе, Лиде, Коле» (в позднейших изданиях было добавлено: «и Муре»). Эта надпись — почти незаметная — должна быть замечена и оценена, так как она тоже своего рода событие в детской литературе: «глубокоуважаемым детям»...

Детей всегда любили и ласкали, заботились о них, как могли, иногда баловали, слегка или изрядно бранили за шалости, учили, воспитывали и так далее, но разве их когда-нибудь уважали? Кажется, даже вопроса об уважении не возникало — ведь они дети! Как писал польский педагог Януш Корчак, человечество в своем развитии открывало одно несправедливое неравенство за другим — и стремилось их преодолеть: социальное неравенство классов, неравенство господствующих и угнетенных наций, неравенство мужчины и женщины в обществе и семье. Пришла пора, полагал Корчак, осознать и преодолеть неравенство взрослых и детей, научиться чтить в ребенке — человека.

Посвятительная надпись Чуковского на «Крокодиле» — неопознанный *первый манифест* советской литературы для детей, декларация права ребенка на уважение.



СКАЗКА-МИТИНГ, СКАЗКА-ПЛАКАТ

I

Когда назойливые репортеры осаждали Маяковского вопросами — «над чем работаете?»,— поэт добродушно отшучивался: ну, чего пристали, как-никак — сам писатель, нужно будет — напишу...

Когда стало нужно, он написал — в предисловии к сборнику «Вещи этого года»:

«АФИШИРУЮ!

Сейчас пишу: Роман (20—40 листов), проза. Пьеса (16 картин от Адама и Евы). Образцовая повесть. Эпопея Красной Армии. Стихи о Нордене. Стихи о Нордернее. О Сене и Пете (детское). 25/VII-23. Берлин».	Названия есть, совершенствуются и будут опубликованы.

«О Сене и Пете (детское)» — так выглядит первое известие о замысле детской сказки. Из этого сообщения можно сделать вывод: количество персонажей будущего произведения было определено сразу. Сказка была задумана как резкое противопоставление двух персонажей, на манер плакатных «Окон РОСТА», где в одной половине листа (по вертикали) развивалась тема «пролетария» — в красных тонах, в другой — тема «буржуя», для которого не жалелась черная краска. От такого противопоставления хорошее становилось еще лучше, дурное — еще гаже.

Крайности романтической поэтики Маяковский совместил с крайностями политического размежевания мира — это и дало «плакатный», бескомпромиссно-двучленный, без нюансов и полутонов, эффект его поэзии.

Первоначально задуманные Петя и Сеня стали потом Петей и *Симой*, и об этой пустячной замене имени не стоило бы и говорить, если бы в ней не выразился — с парадоксальностью, уже невнятной современному читателю,— все тот же принцип контрастной противоположности персонажей. Для чего понадобилось менять имя пролетарского мальчика? Сеня — уменьшительное от Семен, Сима — уменьшительное от Симон: не такое уж распространенное и не очень пролетарское имя... Между тем после замены имени Сеня на имя Сима главные персонажи сказки сделались *тезками*.

Некогда в русском языке бытовало ходкое выражение: «превратиться из Савла в Павла». Оно возникло из легенды о яростном гонителе христиан иудее Савле, который, перейдя в христианскую веру, стал ее ревностным проповедником, одним из фундаторов христианской церкви — апостолом Павлом. Выражение «превратиться из Савла в Павла» имеет смысл: «резко изменив свои убеждения, из гонителя чего-нибудь превратиться в проповедника этого ранее гонимого» [1].

Игра на старом и новом — на языческом и христианском имени одного и того же лица — послужила Маяковскому моделью для наименования своих персонажей Петей и Симой, ибо Симон — это дохристианское имя апостола Петра: «...увидал ...Симона, который звался Петром» (Матф., 4, 18); «имена апостолов такие: первый Симон, что Петром называется...» (Матф., 10,2). Арамейское «Симон» и греческое «Петр» одинаково значат «камень». На этом «камне» Маяковский, как видим, вызывающе воздвиг свою публицистическую сказку. Такой перевертень вполне в духе романтически-богоборческой поэзии Маяковского: бросая вызов богу во имя земного человеческого счастья, поэт использовал библейскую и евангельскую образность, придавая ей иной смысл.

Маяковский расколол одно лицо с двумя именами на двойников вроде стивенсоновских доктора Джекиля



В. В. Маяковский.
Фото середины 20-х гг.

и мистера Хайда, на двух персонажей с соотнесенными именами, и все свои симпатии подарил герою с «языческим», нехристианским именем. Симе (Симону) он отдал полный набор позитивов, а Пете (Петру) — все негативное. Тонкий и толстый, бедный и богатый, щедрый и жадный, добрый и злой, трудолюбивый и ленивый, производитель и эксплуататор — эти две противо-

положные друг другу серии качеств проходят и через имена персонажей. Более того — начинаются с имен, заданы именами в первой же строчке сказки: «Жили были Сима с Петей...». Имена вводят в эту систему еще одну оппозицию: безбожник — верующий.

Затем, сообщив о возрасте каждого, Маяковский почему-то начинает складывать года одного персонажа с годами другого. В результате этого загадочного манипулирования получается число двенадцать — «и 12 вместе всем»,— снова отсылающее нас к тому ряду образов, из которого взяты имена персонажей. К тому своему «источнику», где персонажей двенадцать вместе всех...

Жили были
Сима с Петей.
Сима с Петей
был дети.
Пете 5,
а Симе 7 —
и 12 вместе всем.

Ритм и счет превращают зачин сказки в «считалку необыкновенной силы и выразительности, приближающуюся по своим метрическим особенностям к традиционным считалкам-числовкам» [2]. Принимая это меткое наблюдение М. Китайника, нужно добавить, что кроме цифровой игры зачин содержит еще незамеченную игру между цифрами и именами. Маяковский сделал неявным евангельское происхождение имен, взяв их в уменьшительных формах, а игру между цифрами и именами прикрыл *графикой* — числовым, а не словесным начертанием цифр. Игра открывается в произношении, в звучании стиха: «Пете — пять, а Симе — семь». С точки зрения «поэтической этимологии» имя и возраст персонажа — не просто созвучные, но как бы однокоренные слова. Возраст словно бы задан именем. Строфа зачина завязывает в тугой узел имя, возраст и характер персонажей. Петя и Сима противостоят друг другу — и нерасчленимо соединены этим противопоставлением.

Но в том сообщении, где Маяковский «афишировал» замысел стихов о Пете и Сене, ни слова не го-

ворилось о том, что это будет — сказка. Возможно, жанр был определен позже. Сказка о Пете и Симе — единственная вещь Маяковского для детей, которая названа (и действительно в какой-то мере является) сказкой. Это слово — как и все слова у Маяковского — значительно.

Названия своих стихов поэт считал важной, неустранимой и неизменяемой *частью произведения*. Неустранимой и неизменяемой, подобно каждой другой строке поэтической вещи, и более важной, нежели любая из них. От исполнителей своих стихов — артистов-чтецов (слово «декламатор» он не любил, находя его безнадежно опошленным) — поэт требовал неукоснительно точного воспроизведения названий. От издателей своих книг — графической культуры заголовочного рисунка или набора. Многие названия его произведений (в том числе название сказки о Пете и Симе) — стихи, ритмически организованные и скрепленные рифмой. Жанровое определение — ключ к тексту, и если вещь поэта названа сказкой, то она и должна читаться как сказка, даже если в тексте нет ничего привычно сказочного...

А в сказке о Пете и Симе к тому же есть несомненно сказочно-фантастические детали и эпизоды. Сказочно Петино обжорство и Симино трудолюбие, сказочны разговоры между детьми и зверями, пересылка живого мальчика, пусть даже и буржуя, по почте и взрыв, который разметал всю поглощенную Петей пищу в первозданной свежести. Сказочность многое определила в судьбе книжки о Пете и Симе и неожиданным образом повлияла на дальнейшую работу поэта: больше сказок для детей он не писал.

II

Странное дело: никто не обратил внимания на почти полное и тем более удивительное отсутствие в детских стихах Маяковского фантастических, сказочных мотивов (если же исключить сказку о Пете и Симе, то и без «почти» — просто полное). И это у Маяковского — прирожденного романтика и фантаста! У Маяковского, «взрослые» стихи которого ломятся от изобилия ска-

зочных вымыслов! У Маяковского, который не мог сочинить и строчки без сказочных гипербол, без одушевления неодушевленных предметов, без всяческих «невероятных приключений» и гротеска!

Вспомним: в стихах Маяковского Медный всадник может спешиться и направиться в ближайший ресторан, на заседании могут присутствовать половинки людей (вторая половинка — на другом заседании), а Смольный снимается с места и, словно корабль по морю, плывет по суше. Портрет Маркса со стены произносит антимещанские тирады, к поэту в гости заходит Солнце, поэт претерпевает ряд волшебных изменений, превращаясь то в «людогуся», то в «заморского страуса», то в «человека-медведя» [3]. Ему ничего не стоит, например, извлечь из правого глаза целую цветущую рощу. Поэт запросто разговаривает с Пушкиным, Верленом, Лермонтовым, с лермонтовским Демоном, с пароходами, мостами и Эйфелевой башней. А в стихах «для детков» Маяковский ничего подобного себе не позволяет.

Когда Маяковский выпустил «Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий», он был уже автором не менее десяти произведений, жанр которых определил как сказку. Некоторые его вещи не названы сказками, но их принадлежность к этому жанру несомненна: «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» — не столько рассказ, сколько сказка. Один из ее сказочных эпизодов варьирован в сказке о Пете и Симе.

Эти сказки — по названию или по существу — Маяковский рассказывал кому угодно, но только не детям! На десяток «взрослых» произведений, которые поэт считал сказками,— одно сказочное произведение для детей,— не правда ли, странное соотношение? Было бы естественней, если бы — наоборот. В самом деле, кому же и рассказывать сказки, как не детям? Тем более, что Маяковский объявил однажды это занятие нетрудным: «Рассказывать сказки совсем не хитро» («Баллада о бюрократе и о рабкоре»).

Летом 1917 года Маяковский, еще не написавший ни одного детского стихотворения, задумал издать книжку для детей и отобрал для нее из своих готовых

вещей — сказку. Это была «Сказка о Красной Шапочке». Маяковский, как мы видели, был прекрасно вооружен для создания сказок. Были у него и веселые сказочные замыслы: «Как вы думаете,— спрашивал он своего знакомого,— может выйти детская сказка из таких строчек:

Жил царевич Помидор
И царевна Помидура..?»[4]

Эти строчки, за которыми нетрудно представить замысел веселой, иронической и конечно же игровой сказки, были сымпровизированы Маяковским (насколько можно понять из текста мемуарного очерка) в 1926 году — сразу после издания сказки о Пете и Симе. Однако за четыре оставшихся Маяковскому года жизни он так и не воплотил этот замысел.

В те годы, когда Маяковский сочинял свои стихи «для детков» (1923—1930), советская детская литература уже имела несомненные достижения, но многое еще было неясно. Далеко не ясно было, что делать с литературным наследием прошлого, которое, с одной стороны, конечно, классическое, но с другой — несомненно буржуазное. Сказка казалась средоточием всех пережитков старого режима, так как имела сомнительное буржуазное (или даже феодальное) происхождение и всеми своими чудесами, превращениями, вымыслами давала повод к идеалистическим истолкованиям. Шел спор о том, допустимы ли в произведении для детей одушевление неодушевленных предметов, очеловечивание животных, антиматериалистическое волшебство, монархический культ царей и принцев. Детская болезнь левизны кружила головы многим администрирующим критикам детской литературы.

И вот, влюбленный в коммунистическое будущее, проклинающий буржуазное прошлое Маяковский решил, что если для коммунизма не нужны сказки, то обойдемся без сказок, лишь бы это великолепное будущее поскорее пришло,— и стал вытравливать из своих детских стихов сказочность, волшебство, фантастику. Он стал перевоспитываться, чтобы принести больше пользы. Маяковский, по словам Маршака, беседовал с детьми «осторожно, сдерживая свой громовый голос»[5]. Он

РАБОТА НАД ДЕТСКОЙ КНИГОЙ.



Отрывок из сказки о Пете, толстом ребенке и о Симе, который тонкий.

Страница журнала «Огонек»,
посвященная работе В. Маяковского
над детской книгой

сдерживал не только голос, но и душевные порывы — страсть к игре и фантастике, жажду сказочности. Он получил несколько резких уроков. Прислушаться к этим урокам он считал своим гражданским долгом.

Один из них был дан поэту на заседании комиссии по новой детской книге при отделе детской литературы Госиздата. Никакой обязанности отчитываться перед комиссией у Маяковского не было — он сам, по собственному почину потребовал обсуждения своей первой вещи для детей. Возможно, здесь следует усмотреть неуверенность поэта, вступившего в новую для него область литературы. Он, социалистический поэт, чувствовал себя «советским заводом, вырабатывающим счастье», а не какой-нибудь частной поэтической лавочкой, и требовал внимания государственных учреждений к своему — тоже государственному — производству. Маяковский подвергал готовую вещь последней, решительной проверке.

Михаил Кольцов, узнав о намеренье Маяковского, послал на заседание комиссии фотографа С. Тулеса [6]. Снимок фотокорреспондента был опубликован в «Огоньке» [7] с обширной подписью, перечислявшей всех присутствовавших на обсуждении. На снимке мы видим Маяковского как бы взятым в кольцо членами комиссии.

Обсуждение проходило в конце марта 1925 года — уже после того, как рукопись сказки была сдана в издательство. Маяковский прочел собравшимся сказку по рукописи в тетрадке. В этой же тетрадке — сразу за текстом — он отрывочно записал реплики выступавших вперемежку со своими возражениями. Заметки Маяковского (по ним, конечно, строилось ответное выступление поэта) трудно поддаются расшифровке [8], но кое-что угадывается без большого труда. Ход обсуждения отчасти может быть реконструирован.

Маяковского корили тем, что его сказка местами похожа на сказки Чуковского (тоже разруганные): «Крокодилы, котор⟨ые⟩ живут в Ниле», «Что Чуковский. «Примитивность»; с этим же обвинением, по-видимому, связано отдельно записанное слово — «Горилла». Одновременно обвиняли и в том, что его сказка местами не похожа на разруганные сказки Чуковского:

«Лишена движения. Чуковский». Его попрекали «нелепостями», которые встречаются и у Маршака, на что Маяковский возразил резкой записью: «Фрикасе — надо». Он имел в виду строчки из нравившегося ему маршаковского «Цирка»: «Мадам Фрикасе На одном колесе». Каскад обвинений в стилистической сложности, грубости, непонятности сказки и ее непригодности для детей отразился в записях: «Гиперболизм — не детское дело. Груб. Юмор может устроить взрослого», «Стиль сложный. Антипедагогичность», «Вещь для школьного или дошкольного?»

Несуразица замечаний членов комиссии то и дело вызывала насмешливые записи Маяковского: «Ни для кого не секрет», «Бедные преподаватели», «Ничего не поняли». Итог обсуждения он выразил так: «Выводы — Я свою книгу храню, а у брата коклюш». Последнее слово записано неразборчиво, может быть, там стоит что-то другое, но мысль Маяковского понятна.

Все же некоторые замечания комиссии он принял. Смирил свое раздражение и, как говорится, учел критику. Поубавил гипербол, которые «не детское дело», снял избыточно-натуралистическое описание лопнувшего Пети и явно «чуковского» бегемота «из протухших Нильских вод», убрал несколько грубовато-просторечных выражений. Внес кое-какие мелкие поправки. Все сокращения и замены, сделанные Маяковским по замечаниям комиссии, относятся к периферии сказки. Сущность ее они не задевают. Он шел на уступки, защищая сущность своей работы.

III

«Должник вселенной», пропустивший через свое сердце все катаклизмы богатого потрясениями века, Маяковский, «шагая левой», пришел в поэзию для маленьких детей и, по известному афоризму С. Маршака, написал четырнадцать стихотворений, решив ими столько же сложнейших задач детской литературы.

Маяковскому принадлежит не постановка этих задач — она-то как раз была свойственна советской литературе для детей в целом,— а чрезвычайно своеоб-

разное, глубоко личностное, «маяковское» их решение. Разногласия между Маяковским и его коллегами по поэтическому цеху — советскими поэтами, писавшими для детей одновременно с Маяковским,— лежали не только в области свободных и классических размеров, «лесенок», «столбиков», мужских, женских, составных и каламбурных рифм, аллитераций, ассонансов и других, впрочем, весьма серьезных вещей, но и в отношении к самой литературной *проблеме детства*. Прежде всего — к идее детства, обладающего самостоятельной ценностью, самодовлеющего.

Эту проблему Маяковский решил неожиданным, но чрезвычайно характерным образом: каждой буковкой своих стихов Маяковский уговаривал детей поскорее покинуть «страну детства» и перейти в подданство великой «страны взрослых». Детство в качестве особого, условно замкнутого и самодостаточного мира как будто не интересовало Маяковского, и он не уставал призывать своих маленьких читателей поскорее пробежать этот возраст, как пробегают второпях опасный или скучный участок пути. Главное время в его стихах для детей — *будущее взрослое*.

Даже историю картонной лошадки Маяковский рассказывает не просто так, а потому, что «сын отцу твердил раз триста, за конем его гоня: «Я расту кавалеристом...» Даже на прогулке, где чем бы, казалось, и заниматься, как не гулять, поэт показывает малышу (а герой стихотворения «Гуляем» — совсем еще крошечный ребенок) на комсомольца и говорит: вырастешь — будь таким; показывает на рабочего и говорит: вырастешь — будешь таким. Одно из наиболее популярных детских стихотворений Маяковского так и названо: «Кем быть?» — то есть кем быть не сейчас, а потом, когда вырастем и станем взрослыми.

> У меня растут года,
> будет и семнадцать.
> Где работать мне тогда,
> чем заниматься?

По поводу этих строк есть точное замечание А. Ивича: «Будет и семнадцать» — не значит, что уже при-

ближается этот рубеж между учением и работой. Нет, стихотворение написано для детей, еще увлеченных игрой в трамвай и кондуктора, в доктора и больного»[10].

Но ведь то и замечательно в этих строчках, что написаны они от имени шести-, восьми- или десятилетнего ребенка, а речь ведется так, словно выбор профессии — уже сегодняшняя неотложная необходимость, словно семнадцать исполняется если не на будущей неделе, то уж, во всяком случае, не больше, чем через год-два! Этот «перенос» во взрослое будущее, которое мыслится более конкретным, нежели нынешняя детская реальность,— черта чрезвычайно характерная для стихотворений Маяковского, адресованных детям.

Если Маяковский похвалит за что-нибудь малыша, то похвала соизмеряется с пользой, которую одобренный поступок принесет потом, со временем:

Храбрый мальчик,
                    хорошо,
в жизни пригодится.

То есть пригодится в будущей, взрослой жизни, потому и хорошо. Если же отмечается «хорошесть» малыша именно как малыша, а не будущего взрослого, то делается это иронически:

Он
   хотя и маленький,
но вполне хороший.

В названии сказки о Пете и Симе ребенком именуется только буржуйское дитя: «о Пете, толстом *ребенке...*» К Симе, сыну пролетария, это слово ни в коей мере не относится — Сима не «тонкий ребенок», а просто — «тонкий». На мгновение они объединены словом «дети» — «Сима с Петей были дети», но возраст героев, названный в первой же строфе сказки, снова разводит их: «Пете 5, а Симе 7»,— странно подумать, но сравнительно малый возраст заявлен как социальная характеристика, компрометирующая «толстого ребенка».

Если опираться не на эти «анкетные данные», а на резкие характеристики самой сказки, то Петю и Симу разделяют не два года (два года разницы — это пустяки!) — их разделяют десятилетия, их разделяют века, целая социальная эпоха. В образе Пети уродливо выпячены почти идиотические, бессмысленно-младенческие черты, трактуемые как «буржуазные». В образе Симы — любовно выделены сознательно-взрослые, социалистические черты. В результате «толстый» выглядит намного меньше своих пяти лет, этаким карикатурно не растущим Питером Пеном, прожорливым «малюткой Гаргантюа»; «тонкий» же кажется гораздо старше своего возраста — миниатюрным подростком, юношей с ухватками взрослого человека.

Кажется, располагай Маяковский машиной времени — такой, например, какую изобретает Чудаков в «Бане»,— он немедленно отправил бы всех детей в их взрослое будущее. А поскольку такой машины у него нет, он поэтическим словом подстегивает события, торопит рост этих детей — давайте, растите скорей, не задерживайтесь на пустяках! «Расти», «вырастать» — самые актуальные слова в детских стихах Маяковского. Смысл сказки о Пете и Симе выражен так:

Вот и *вырастете* —
истыми
силачами-коммунистами.

В черновике сказки было еще место, не вошедшее в окончательный текст:

Подрасти б чуть-чуть для меры
и годится
в пионеры.

В других вещах для детей — то же самое:

Вырастет
из сына
свин,
если сын —
свиненок.
(«Что такое хорошо
и что такое плохо?»)

Когда *подрастете,*
станете с усами,
на бога не надейтесь,
работайте сами.
(«Гуляем»)

Рабочий — тот,
кто работать охочий.
⟨...⟩ *Подрастешь* —
будь таким.
(«Гуляем»)

Словом,
вырос этот Влас —
настоящий лоботряс.
(«История Власа —
лентяя и лоботряса»)

— Я *расту* кавалеристом!
(«Конь-огонь»)

У меня *растут* года...
(«Кем быть?»)

Растем от года к году мы...
(«Песня-молния»)

Из вас *растет* комсомол...
(Сценарий «Дети»,
заключительные реплики)

Будущее время — самая важная глагольная форма в этих стихах: «Буду делать хорошо», «Дети, будьте как маяк!», «Дети, не будьте такими, как Влас!», «Возьмем винтовки новые», «Мы будем санитарами», «Будет и семнадцать», «Заживут ребята в нем», «Я приеду к Пете, я приеду к Оле», «Открою полюс Южный»,— и так далее, и тому подобное. Вот именно — подобное, потому что какие бы глагольные формы ни использовал Маяковский, составляя моральные заповеди для детей, в его глаголах всегда ощутима бурная экспрессия будущего времени.

Стихи Маяковского для детей — непрерывный и

страстный разговор о будущем. Вне стиха, в жизни, в быту он разговаривал с детьми о том же — никакого противоречия между «жизнью» и «искусством» в этом пункте у поэта не было. Журналист М. К. Розенфельд вспоминает, как однажды встретил в редакции «Комсомольской правды» Маяковского, который «беседовал с пионерами... и советовал им, кем лучше быть, когда станут взрослыми»[11]. Таких свидетельств, наверно, можно собрать сотни — о чем еще было беседовать с детьми поэту, автору сказки о Пете и Симе?

Может, у поэта не было памяти детства? Нелепое предположение! Он обладал памятью, приводившей в изумление многих его знакомых, людей тоже далеко не беспамятных. В автобиографии «Я сам» он рассказывал и о своем раннем детстве, начиная чуть не с младенчества. Биографы проверили — все правильно, ошибок нет. Недаром вторую микроглаву этой автобиографии он посвятил собственной памяти (первая посвящена определению темы). И в стихах его есть несколько мелких, но точных воспоминаний о детстве. В одном — как он ребенком играл в индейцев. В другом — что только в детстве и было у него несколько счастливых дней. А в третьем он дает такую характеристику разносторонности и полноценности детской жизни и детской души, что нельзя не спросить: почему этого нет в его детских стихах? Почему из всего детского мироощущения он настойчиво выделяет только жажду роста, стремление вырасти? На него, на маленького, играющего камушками у реки

Дивилось солнце:
«Чуть виден весь-то!
А тоже
с сердечком.
Старается малым!
Откуда
в этом
аршине
место —
и мне,
и реке,
и стоверстым скалам!»

Этого удивления перед вместительностью детской души нет и следа в детских стихах Маяковского. Он, друг солнца, заключивший с ним договор о сотрудничестве, чтобы совместно «светить всегда, светить везде», почему-то не включил в это соглашение свойство другой высокой договаривающейся стороны дивиться обширности «малого» детского «сердечка». В его стихах детское сердце знает лишь одну страсть: вырасти, стать взрослым.

Однажды случилось невероятное: Маяковский позавидовал детям.

Я
  еще
    не лыс
      и не шамкаю,
все же
    дядя
      рослый с виду я.
В первый раз
      за жизнь
        малышам-ка я
барабанящим
      позавидую...

Дети завидуют взрослым — это стремление к бóльшим возможностям. Взрослые завидуют детям — это сожаление о невозвратимом. В стихах Маяковского для детей связи ребенка со взрослым изображены так, словно на свете существует только зависть первого рода. Чем же вызвана *единственная за всю жизнь* зависть «рослого с виду дяди» Маяковского к малышам? Она вызвана тем, какая прекрасная будет жизнь, *когда дети станут взрослыми* («Красная зависть»), то есть когда они перестанут быть детьми.

Не странно ли, что поэт, сочиняющий стихи для детей, видит в детях только растущего человека, только чудесных людей будущего, так сказать, человека-футурум, а человека в настоящем времени, ребенка как такового, ребенка-презенс — не видит и не признает (или почти не видит)? Как хотите, а, по-моему, это странно.

Но странность эта теряет свое качество и становится естественной закономерностью, как только мы начнем рассматривать стихи Маяковского для детей не обособленно, а в контексте всего творчества поэта. Тогда немедленно окажется, что страстная тяга в будущую взрослость — это своеобразно преломленная (с оглядкой на читателя), но в общем та же самая мечта поэта о прекрасном будущем, которая пронизывает все его произведения. Мечта, явственно слышимая во всех лирических, эпических и драматических вещах Маяковского — от ранних стихотворений до последних, посмертно опубликованных строк. Мечта, подвигнувшая поэта на создание огромных *утопических* поэм (таких, как «Летающий пролетарий», «Пятый Интернационал» и др.) и пьес («Клоп», «Баня»)[12].

Ребенок — утопист по самой природе своего мышления: маленький человек непрерывно видит себя жителем страны своего будущего, страны взрослых, страны огромных возможностей. Маяковский — тоже утопист по природе своего поэтического мышления: он непрерывно представляет себя, своих героев и читателей в счастливом будущем, имя которому — коммунизм. Будущее — неизбежное, но заранее представленное в художественных образах уже воплощенным, состоявшимся, осуществленным,— в *жанровом* смысле должно быть охарактеризовано как утопия.

Мнимо антидетское по строгим законам диалектики оборачивается *самым детским*. Между поэтом, мечтающим о коммунистическом будущем, и его маленьким читателем, мечтающим поскорее вырасти, устанавливается такое взаимопонимание, что лучше и представить себе нельзя.

IV

Стремление к всеохватности (вместе с порывом в будущее) — другое несомненно лирическое свойство всех произведений Маяковского. Небо и земля, рай и ад — вот обычная сценическая площадка, где поэт разворачивает действие. От маленькой квартирки в двенадцать квадратных аршин до Вселенной — вот его диа-

пазон. У него если война — то непременно глобальная, революция — мировая, социализм — во вселенском масштабе. Временна́я и пространственная ограниченность человеческого существования — не помеха для поэта: его сердце вмещает всю Вселенную и одновременно — заполняет всю Вселенную. Все охватить, все отразить, все воплотить в поэтическом слове — его бессонная страсть. Неописанные вишни в далекой Японии воспринимаются им как невыплаченный долг (поэт, правда, запамятовал, что вишни Японии он все-таки описал — в стихотворении для детей).

Эта особенность поэтического мышления Маяковского своеобразно преломилась в его детских стихах: поэт хотел рассказать детям *обо всем самом важном.* Он брал крупномасштабные темы и стремился осветить их полностью, до конца, «до донца».

Каждый художник стремится раскрыть свой предмет с наибольшей полнотой, но делают они это по-разному, каждый по-своему. Глядя на мир как бы с огромной высоты, Маяковский видел его широко и обобщенно. Он пренебрегал подробностями, которые показались бы его предшественникам и современникам Маршаку и Чуковскому (тоже весьма несхожим поэтам) самостоятельной, требующей развития темой. То, что Маршаку и Чуковскому представлялось отдельной темой, для Маяковского было лишь частным мотивом, эпизодом в ряду других эпизодов, соподчиненных общей задаче. Маяковский ставил себе целью вовлечь в стихотворение максимальное количество фактов, относящихся к его теме, вобрать стихом все факты этого рода, исчерпать их.

У Маяковского в «Кем быть?» есть сценка: ребенок представляет себя взрослым врачом, идет игра «в доктора». Кроме этой профессии Маяковский предлагает на выбор другие: столяра и плотника, инженера, рабочего, трамвайного кондуктора, шофера, летчика, матроса,— и оказывается, что все они — хороши. О докторе есть стихотворная сказка у Чуковского. Есть у него и прозаическая сказка о том же докторе, которая имеет продолжения. Образ доброго Айболита переходит и в другие стихотворные сказки. Здесь тоже есть стрем-

ление к исчерпанности, хотя иного рода: Чуковский хочет сказать *все об одном*, Маяковский — *одно о всех*. В первом случае преобладает индивидуализация, во втором — систематизация. Кто жаждет всеохватности, тому от систематизации не уйти.

Этим задана архитектоника большинства произведений Маяковского для детей: эпизоды, случаи, примеры, словно зерна четок, нанизаны на шнурок темы. Сюжет (в новеллистическом смысле) изредка появляется, но чаще отсутствует. Есть тема — задание и эпизоды, приводимые в доказательство. Выбор того или иного эпизода — достаточно произволен, поэт мог бы заменить его другими деталями того же рода, важно только, чтобы тема убедительно показала решимость исчерпать себя.

Протяженность стихотворения определяется психологическим эффектом *доказанности*: ни один опытный агитатор, каким бы он ни был «горланом», не станет продолжать речь, если почувствует, что достиг цели — убедил своих слушателей.

Количество эпизодов в стихотворении Маяковского должно быть таким, чтобы маленький читатель воспринимал его как множество, *равноценное всем* предметам или явлениям определенного класса.

«Что такое хорошо и что такое плохо?» — вся мораль. Нравственная проблема доказывается шестью парами доводов, двенадцатью эпизодами. Их может быть столько, сколько в стихотворении, может быть больше или меньше, они в известном смысле вообще могут быть другими. Главное вот что: в совокупности они должны засвидетельствовать волю стихотворения включить в себя все доводы — примеры хорошего и дурного.

«Кем быть?» — все профессии. То есть, конечно, не все,— здесь их всего восемь, а все не перечесть в детском стихотворении, да и те, что названы,— не единственно возможные с точки зрения замысла, который оставляет автору свободу замены. Но автор не волен назвать их в количестве меньшем, чем то, которое убедит читателя, что «*все* работы хороши».

«Прочти и катай в Париж и Китай» — вся география: физическая, экономическая, политическая. Земля

представлена целиком — «вроде мячика в руке у мальчика» — с помощью двенадцати эпизодов-главок.

«Гуляем» — весь город. Улицы. Площади. Дома. Животные. Население — все социальные пласты. Тоже двенадцать эпизодов.

«Что ни страница — то слон, то львица» — все звери. Понятие «все звери» представлено девятью обитателями зоопарка.

«Конь-огонь» — все производственные процессы. Всего восемь эпизодов.

От шести до двенадцати эпизодов (то есть — до шести пар) — вот число, на которое интуитивно ориентировался Маяковский, подбирая доводы, достаточные для того, чтобы убедить читателя. Конечно, никаких подсчетов поэт не вел, количество их набиралось не по счету, а по ощущению достаточности, доказанности, исчерпанности. Тем не менее ясно видимая «кучность», определенная стабильность числового результата весьма выразительна, особенно, если вернуться к «Сказке о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» с ее шестью главами-эпизодами, стремящимися исчерпать тему великого всемирного противостояния голодных и сытых, пролетариата и буржуазии.

Всеохватность, всемерность, всемирность — вот как следовало бы назвать эту особенность детских стихов Маяковского. Или, сближая ее с очень похожим свойством детского мышления,— *энциклопедичность*. По поводу «Прочти и катай в Париж и Китай» С. Городецкий бросил фразу: «В одном стихотворении, увлекательном по темпу, усваиваются идеи Коперника и Маркса» [13].

У нас есть БСЭ — наиболее полный свод сведений по всем отраслям знания, есть специализированные энциклопедии — историческая, медицинская, литературная, географическая, есть справочники узкого профиля. Когда-то за создание обширного свода знаний — большой художественной энциклопедии для детей — взялся Борис Житков. Стихи Маяковского сравнимы в этом смысле со специализированными энциклопедиями и справочниками. «Кем быть?» — справочник типа «Куда пойти учиться»; «Что такое хорошо и что такое плохо?» — краткий словарь по этике; «Прочти и катай в Париж

и Китай» — бедекер для дошкольников; «Что ни страница,— то слон, то львица» — путеводитель по зоопарку (это стихотворение так и было написано: на обороте путеводителя по Нью-Йоркскому зверинцу); «Гуляем» — тоже путеводитель: по Москве для самых маленьких. «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» выглядит в этом ряду как политический справочник, путеводитель по нэпу.

Композиция этих стихотворений — как бы словарная: ряд справочных статей, объединенных темой. Кто такой Петя? «Этот Петя был буржуй». А кто Сима? «Сима — пролетарий». Такие справки в стихах Маяковского для детей — везде: «Этот зверь зовется лама. Лама дочь и лама мама». Поменьше красок, подробностей — как положено справочной статье, и — дальше: «Маленький пеликан и пеликан-великан». Нет никакой возможности расписывать каждого зверя, потому что нужно рассадить по клеткам стихотворения *всех* зверей.

Безоглядная щедрость, с которой Маяковский удовлетворяет детскую жажду познания, имеет свою теневую сторону. При такой установке на познавательную насыщенность мудрено избежать рационалистической опасности, и поэт вынужден платить ей дань. Романтизм, пуще смерти боящийся обвинения в рационализме, вообще очень легко дает основания для таких обвинений. Стихи Маяковского для детей тоже не чужды рационалистичности, и напряженная раскованность поэтической речи в сказке о Пете и Симе не может скрыть плакатную четкость противопоставлений, преобладание доказательности над изобразительностью, линейность характеристик. Накопление эпизодов переливается прямо в нравственный или иной вывод. Это — свойство публицистической, агитационной речи, которая стремится всеохватно воспитать, энциклопедически обучить маленького человека.

В сказке о Пете и Симе противопоставление персонажей, разведенных по разным главкам, выражено столь резко, что подавляет сюжет, его повествовательно-приключенческие притязания. Нигде, ни в едином эпизоде сюжет не сталкивает Петю с Симой *впрямую*, лицом к лицу. Их столкновение определено не сюжет-

ными, а идеологическими обстоятельствами, и каждый раз опосредовано. В качестве посредника выступают живые существа, предметы и понятия: щенок, которого Петя бьет и гонит, а Сима ласкает и кормит; пища, извергнутая одним и доставшаяся другому; нравственные категории, трактуемые Петей и Симой по-разному. Персонажи противопоставлены не столько движением сюжета, сколько статически — тем фактом, что Петя — такой, а Сима — вот такой. Эпизоды жизни одного не пересекаются в пространстве сказки эпизодами жизни другого, но образуют сopoложенные ряды, как на плакатах «Окон РОСТА».

Переключения действия Маяковский передает фольклорным оборотом «сказка сказкою, а...», но художественная, жанровая суть этих переключений принадлежит скорее не сказке, а роману — наиболее всеохватной форме из всех, какими располагает современная литература.

V

Сказка о Пете и Симе насыщена реминисценциями, заимствованиями, «чужими голосами», и почти все, писавшие о ней, отмечали это обстоятельство, приводя более или менее убедительные примеры соответствий между отдельными фрагментами первого произведения Маяковского для детей и работами его предшественников. Эта особенность сказки была порождена, надо полагать, тем, что Маяковский ощущал новизну неосвоенного жанра. Естественно, возникала задача: вобрать, освоить и перевоплотить традицию, установить связь своего художественного языка с языком предшествующей культуры.

В детскую литературу Маяковский пришел уже после переворота, произведенного в ней сказками Корнея Чуковского и поэмами Самуила Маршака. С творчеством этих поэтов Маяковский был хорошо знаком и опыт их активно осваивал. О восторженном отношении Маяковского к стихам Маршака есть интересные свидетельства Л. Брик и Л. Кассиля [11]. «В 1916 году я прочитал Маяковскому начальные строки моего «Крокодила»,—

рассказывал К. Чуковский.— Мне показалось, что он слушал меня невнимательно, но — к моему удивлению — он в 1920 году повторил наизусть первые пять строк этой сказки... Как он относился к «Крокодилу», я не знаю: он ни разу не сказал мне об этом...» [15] Об отношении Маяковского к творчеству предшественников есть и косвенные сведения: уже рассмотренная нами запись тезисов выступления поэта (на заседании комиссии при отделе детской литературы Госиздата) и вполне очевидные отзвуки их произведений в сказке о Пете и Симе, не без остроумия подмеченные и категорически неверно истолкованные Анной Гринберг [16].

В сказке — там, где ненасытного обжору постигает кара и «Петя лопнул пополам»,— есть сцена всеобщего испуга: дрожащие люди «Это,— думают,— пожар!» Мнимый пожар изображается как настоящий:

От велика до мала
все звонят в колокола.
Вся в сигналах каланча,
все насосы волочат.
Подымая тучи пыли,
носятся автомобили.
Кони десяти мастей.
Сбор пожарных всех частей.
Впереди
          на видном месте
вскачь несется
                    сам брандмейстер.

Первая редакция «Пожара» Маршака вышла в 1923 году (очевидно, в конце года, так как на обложке поставлено: 1924). «Пожар» появился как раз тогда, когда Маяковский обдумывал свою сказку о Пете и Симе, и, конечно, в его памяти крепко засели выразительные маршаковские строчки:

На площади базарной,
На каланче пожарной —
Динь-дон, динь-дон —
Раздается громкий звон.
Начинается работа,
Отпираются ворота,

Собирается обоз,
Тянут лестницу, насос.
Из ворот без проволочки
Выезжают с треском бочки.
Вот уж первый верховой
Проскакал по мостовой.
А за ним отряд пожарных
В медных касках лучезарных
Пролетел через базар
По дороге на пожар...

А этот эпизод сказки о Пете и Симе, где обиженный обжорой щенок призывает на помощь зверей, так похож на традиционные для сказок Чуковского «шествия животных», что подобрать пример для сравнения одновременно и очень легко, и очень трудно, ибо годятся все — и любой из них:

Вдруг,
 откуда ни возьмись,
сто ворон слетает вниз.
Весь оскаленный, шакал
из-за леса пришагал.
За шакалом волочится
разужасная волчица.
А за ней,
 на три версты
распустив свои хвосты,
два огромных крокодила.
Как их мама уродила?!

Это близко по образам, по композиции и по сюжетной функции к шествию животных в «Крокодиле» (1917), в «Тараканище» (1921), в «Мухе-Цокотухе» (1923), в «Бармалее» (1924). Пожалуй, особенно выразительно сходство с «Путаницей» (тоже 1924) — там шествие животных вызвано пожаром (горит море — ни больше ни меньше), а ритм дает некоторое соответствие сказке Маяковского.

Не только опыт первоклассных мастеров использовал Маяковский в своей сказке. Прав был, по-видимому,

М. Левин, утверждавший, что Маяковский, вступая впервые на путь детского поэта, мобилизовал и переплавил опыт многих предшественников, не пренебрегая опытом дореволюционной детской литературы, а также опытом второстепенных и даже третьестепенных современных литераторов[17]. Мне хотелось бы пополнить перечень предшественников, чей опыт был учтен Маяковским, напомнив забытую книжку А. Радакова «О злом Пете».

К работе А. Радакова — художника и литератора — Маяковский присматривался еще в период сотрудничества в «Сатириконе». «Анализ взаимодействия поэзии Маяковского и поэзии «сатириконцев» был бы не полон, если бы мы не отметили стихов сатириконского карикатуриста А. Радакова,— указывают пристальные исследователи Н. Харджиев и В. Тренин.— Карикатуры Радакова, помещенные в журнале, часто сопровождались стихотворным текстом самого художника» [18]. Так и на обложке детской книжки Радаков упомянут только в качестве художника, но ему же принадлежит и текст сказки «О злом Пете».

Сказка «О злом Пете» А. Радакова впервые была опубликована еще до революции, в журнальчике для детей «Галчонок». Впоследствии А. Радаков вспоминал: «В конце года я сделал (в «Галчонке».— *М. П.*) анкету: какая тема вам больше всего понравилась? Оказалось, что больше всего понравилась тема, которую я взял из старинной немецкой книги XVII века. Тема эта заключалась в том, что люди поменялись ролями с животными. Я несколько изменил эту тему, введя в нее современность: злой мальчик Петя плохо относился к животным, и животные стали поступать с ним так же: собака сажает его на цепь, кошка его не кормит, лошадь бьет его кнутом и т. д. В общем, он испытывает на себе все то, что заставил терпеть животных. В дальнейшем на эту тему в издательстве «Радуга» была издана отдельная книжка под названием «О злом Пете»...» [19]

У Маяковского в сказке о Пете и Симе есть главка, где маленький буржуй характеризуется как злобный ненавистник животных:

Петя,
посинев от злости,
отшвырнул щенка за хвостик...

В этой же главке наступает расплата: звери заступаются за щенка и совместными усилиями расправляются с обидчиком.

Мы
тебя
сию минутку,
как поджаренную утку,
так съедим
или иначе.
Угнетатель ты зверячий! —
И шакал,
как только мог,
хвать пузана за пупок!
Тут
на Петю
понемногу
крокодил нацелил ногу
и брыкнул,
как футболист...
...Петя мчит,
как мяч футбольный...

Тема этой главки, образ маленького негодяя и композиция рассказа («футбольное» перебрасывание злого Пети от одного зверя к другому) — напоминают тему, главный образ и композиционное построение сказки А. Радакова:

Он таскал кота за хвост,
Яйца крал из птичьих гнезд,
Колотил собаку палкой,
Бегал по двору за галкой,—
Словом, мучил всех зверей.
Вот какой он был злодей!

Злой Петя А. Радакова такой же обжора, каким будет потом изображен маленький буржуй у Маяковского. В стихах «О злом Пете» галчонок призывает зверей

расправиться с обидчиком точно так же, как будет призывать щенок в сказке о Пете и Симе. Злой Петя в радаковском «источнике» Маяковского попадает на правеж сначала к коту, потом к собаке, зайцу, лисе, лягушкам и так далее. Их угрозы — «Растерзай его, как мышку!», «Подстрелю тебя, как дичь!», «Бейте Петю, что есть сил!» — по исступленно жестокой интонации и почти текстуально совпадают с выкриками зверей в сказке Маяковского, а отдельные строчки А. Радакова вызывают удивление: неужели это не из «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий»? «Вот какой он был злодей», «Петя крупный был ребенок», «Вдруг чихнул огромный пес — ветер мальчика унес» — это, оказывается, не о Пете Маяковского, а о Пете А. Радакова. Совпадения имен, стихотворного размера и ритма увеличивают сходство двух сказок, сходство двух образов.

Следует оговориться, что материал для подобных сближений с предшественниками обнаруживается *только* в этом, первом произведении Маяковского для детей. Кажется, будто поэт решил пройти в сказке о Пете и Симе полный курс детской литературы, исчерпать ее опыт и, достигнув своей цели, вышел в следующих своих вещах на собственную дорогу и пошел по ней самостоятельно и безоглядно.

VI

Политический характер произведений Маяковского для детей совершенно справедливо расценивается как черта новаторская, небывалая. Действительно, дореволюционная поэзия для детей старательно обходила тот круг тем и вопросов, которые мы называем политическими. В ту пору нельзя было и помыслить о том, чтобы в детском стихотворении коснуться политики. Считалось, будто это нарушит сразу два строгих закона: искусства и педагогики. Авторитетные и вполне либеральные педагоги стояли на том, что «с педагогической точки зрения является нежелательным вносить в детскую книгу и мотивы гражданской скорби или политической борьбы... Политические и социальные вопросы слишком

сложны и велики, чтобы делать их предметом детской литературы»[20].

Между Февралем и Октябрем Маяковский пришел со стихами в газету, а затем предпринял первую попытку войти в детскую литературу *с этими же* стихами. Попытка не удалась, но в тот конверт с надписью «Для детков», с которого принято начинать рассказ о работе Маяковского для детей[21], поэт вложил (не считая шуточных «Тучкиных штучек») два самых явных политических стихотворения, какие имелись у него к тому моменту: «Сказку о Красной Шапочке» и «Интернациональную басню».

Эти два стихотворения были написаны для взрослых, и восемь лет отделяют их от сказки о Пете и Симе, но для нас они интересны тем, что поэт выразил ими свое представление о детской поэзии. Собираясь обратиться к читателю-ребенку, Маяковский остановил свой выбор на стихотворении, где слова «дети» и «политика» стояли в одну строчку: «Когда будете делать политику, дети...». Он и впоследствии неоднократно подтверждал серьезность своего выбора и оставался политическим поэтом не только в тех своих стихах для детей, политический характер которых виден невооруженным глазом.

Даже в зоопарке он видит животных разделенными на трудящихся и праздных и с ироническим удовлетворением отмечает крах монархии в зверином царстве, которое отныне, очевидно, следует считать республикой: лев «теперь не царь зверья, просто председатель». Даже праздник прилета птиц («Мы вас ждем, товарищ птица, отчего вам не летится») Маяковский превращает в повод для сатиры на издержки пионерского движения 20-х годов[22]. И «Эта книжечка моя про моря и про маяк» — не «познавательное» произведение, каким оно рекомендуется в бесчисленных комментариях[23]: «Дети, будьте как маяк!» — призывает поэт. Образ маяка был в 20-е годы общим местом поэтического мышления, и Маяковский справедливо упрекал коллег: «С чем в поэзии не сравнивали Коминтерна?... И корабль, и дредноут, и паровоз, и маяк...». Сравнивал, однако, и Маяковский — в поэме «Владимир Ильич Ленин» и в других

вещах. Образы детского стихотворения «Эта книжечка моя...» сочленены в последовательность: корабль, бурное море, маяк, который зажигают рабочие, порт, куда входит судно. Перед нами — развернутая метафора с очевидным политическим смыслом. Маяковский превратил автоматизированные обороты газетной публицистики в зримые образы.

Но уходили из газетной речи эти обороты, и политический смысл произведений поэта, безусловный для читателя-современника, постепенно ускользал, истаивал, растворялся. Сейчас, спустя много лет, правильно понять замысел поэта возможно, лишь возвращая стихи в родную среду: в контекст всего творчества Маяковского — и в контекст той эпохи, когда они были написаны.

И хотя политический смысл сказки о Пете и Симе едва ли требует специальных доказательств, но и он подвергся выветриванию временем: потускнела и не воспринимается едва ли не главная метафора сказки — образ лопнувшего Пети.

Об этой метафоре писал М. Левин в небольшой статье «Маяковский и дети». Скончавшийся на двадцать третьем году жизни, этот юный исследователь был из породы первооткрывателей. Именно он сформулировал впервые многие общепринятые очевидности сегодняшнего знания о Маяковском (в особенности — о «детском» Маяковском), и потому соглашаться и спорить нужно прежде всего с ним.

«...Система образов первой книги Маяковского еще связана со старой детской литературой,— писал Левин.— В ней Маяковский использовал окраинные зоны эксцентрической книги, не попадающей в сусальные объятия «золотой библиотеки».

...Была... старинная детская книжка «Про Гошу — долгие руки», рассказ раешника, с рисунками Берталя. Это книга о непослушном мальчике, который делал все то, что ему не разрешали.

Однажды Гоша забрался на кухню. Видит — на блюде разложено тесто или крем.

Принялся Гоша за тесто,
У него в желудке для всего есть место.

От необыкновенного обжорства Гоша раздулся в шар и взлетел в воздух. Вот и вся история.

Я думаю, что книгу «Про Гошу — длинные руки» Владимир Маяковский читал и запомнил.

Но Маяковский обратил эксцентрику в социальную сатиру.

Петя Буржуйчиков, взрывающийся обжора, герой «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий», прямой литературный родственник злополучного Гоши» [24].

В отличие от М. Левина, я думаю, что Петя состоит с Гошей разве что в дальнем родстве, да и то по боковой линии. М. Левин сам разграничивает безобидную эксцентрику сказки «Про Гошу — долгие руки» и социальную сатиру сказки о Пете и Симе. Но независимость Маяковского от старого раешника заключается не только в этом. Вглядевшись в несчастную Гошину судьбу, заметим: в одном случае еда раздувает обжору в шар, в другом — разрывает его в клочья. В чем же сходство? Только в том, что и там, и там — обжора? Для установления литературного родства этого слишком мало.

Другое дело, что М. Левин устанавливает связь сказки Маяковского не с каким-либо определенным произведением дореволюционной детской литературы, а с ее традицией вообще. Неуемные лакомки и обжоры были постоянными персонажами этой литературы. Напомню лишь одно произведение, сходство которого со сказкой Маяковского гораздо выразительней, чем в примере М. Левина.

В моем примере сходство начинается сразу с названия: «Который лопнул». Сказку в прозе под таким названием поместил в альманахе «Жар-птица» Вл. Азов (1912). Сказка живописала жадность некоего Жоржика, который слонялся по квартире, бездельничая, и капризно требовал себе чая, кофе, снова чая и снова кофе, затем шоколада, кваса, наконец, сельтерской. «Выпил Жоржик стакан сельтерской, хотел Ивану Ивановичу мерси сказать, да вдруг ка-ак лопнет! Руки в одну сторону, ноги в другую, голова в третью». К счастью, все кончилось благополучно: позвали доктора, собрали раскиданные

части Жоржика, все пришили, что куда положено. Но теперь Жоржик соблюдает умеренность. Снова лопаться, что ли? Нет уж, увольте!

Вл. Азов, развлекая своего читателя, проповедовал нехитрую мораль: соблюдай умеренность, а не то лопнешь. Подобный сюжетный ход — мальчик от обжорства лопается — несет у Маяковского совершенно иную нагрузку. Обжорство Пети — не его личный недостаток, а черта класса собственников, и потому Петин бесславный конец должен навести на соображения более масштабные, чем мысли о гигиене питания. Тут М. Левин прав: Маяковского не привлекает эксцентрика как таковая, он ставит эксцентрику на службу социальной сатире.

Лопнувший Петя исчезает из сказки навсегда и насовсем. Ни сшивать Петю, ни воскрешать его, ни тем более жалеть Маяковский не намерен. Маяковский отказывает в жалости классовому врагу, а нежному возрасту маленького буржуя никакого значения не придает. Петин конец у Маяковского подразумевает гибель всего буржуазного класса.

М. Левин ошибался, возводя сказку о Пете и Симе непосредственно к раешнику «Про Гошу — долгие руки», еще и потому, что гротескно лопающиеся персонажи — самое обычное дело у Маяковского. Лопается Иван в «150 000 000» — из него, лопнувшего, валом повалили такие же Иваны: «И пошло ж идти!» Лопается нажравшаяся на дармовщинку баба в «Рассказе о том, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», причем лопается точно таким манером, как Петя,— возвращая целехонькой всю проглоченную провизию:

Как полезла
мигом
вся
вспять
из бабы пища...

В основе раешника про Гошу лежит материализованная метафора: «от обжорства раздуло». Совсем другая метафора в основе сказки Маяковского: «лопнул от обжорства». Материализованная в сказке о Пете и Симе,

эта метафора, на нынешний взгляд — бытовая, тоже была взята Маяковским из расхожей *политической*, газетной речи периода нэпа и имела к нэпу прямое отношение.

В ту пору многих волновал вопрос: каким образом нэп прекратится и перейдет в социализм? Не произойдет ли закрепление нэпа, реставрирующее буржуазный строй и отменяющее революцию? Не бессмысленны ли жертвы трудящихся, набивающих нэпману брюхо обильной и дорогой едой? Для ответа на этот мучительный вопрос была создана и широко популяризовалась формула: *нэп обожрется и лопнет*. Формула обнадеживала: теперь каждый знал, что в чревоугодии нэпмана содержится глубокий смысл, ибо каждым съеденным куском советский буржуй приближает собственную погибель.

Вот эту-то популярную формулу газетной речи и материализовал Маяковский в сказке о Пете и Симе. Петя обожрался, лопнул, и на изумленных октябрят в буквальном смысле с неба сваливается всяческая снедь. Подобный мотив звучит и в другом произведении Маяковского о съеденной и возвращенной пище: «Что такая сумма ей? Даром, с неба манна».

В формуле «нэп обожрется и лопнет» есть только намек, только обещание будущего благополучия, но Маяковский со свойственной ему окрыленностью изображал благополучие — уже состоявшимся. Ограничивая себя скромной ролью популяризатора политической идеи, он в художественном воплощении доводил эту идею до гиперболы. Самоограничение переходило в максимализм. Крайности сходились, объясняли друг друга и взаимооплачивались.

VII

В середине 20-х годов, в самый разгар нэпа, в стране было немало — разного масштаба и достоинства — частных издательств, выпускавших книги для детей. Ни одну свою книгу для детей Маяковский не отдал частному издательству.

Социалистический поэт, он не желал иметь ничего общего с порождениями нэпа, с частным предприни-



Обложка первого издания.

мательством, с капиталистическим сектором. Маяковский безусловно предпочел «мой рабочий кооператив». В этом вопросе он придерживался того же ригористического принципа, что и в своих стихах. При желании можно усмотреть некий символ в том, что сказка о пролетарском сыне и лопнувшем нэпмане вышла в кооперативном издательстве «Московский рабочий». Симин папа — рабочий с молотом в руках — оказался на рисунках к первому изданию двойником рабочего с молотом на издательской марке.

Большая удача для поэта — найти в художнике своей книги не просто мастера, но — единомышленника. Такая удача досталась Маяковскому: за работу над сказкой о Пете и Симе взялся Н. Купреянов, художник, близкий поэту пафосом непрерывного поиска, направлением этого поиска и от младых ногтей влюбленный в Маяковского. Ровесник поэта, Купреянов, как и многие люди его поколения, был пропитан Маяковским: у Маяковского можно было найти точное и выразительное слово на любой случай.

Отношение к искусству? «Не «втиснуть в огрубелое ухо нежное слово»,— объясняет Купреянов в письме (1919) и добавляет в скобках: «из Маяковского» [25].

Музейная работа? «Мертвецкое дело, мертвецкие интересы. А я слишком «жив», и «гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете» — по слову Маяковского» [26].

Самочувствие? «Художественное самочувствие тех лет (начало 20-х годов.— *М. П.*) определялось строками Маяковского» [27],— сообщает Купреянов в автобиографической заметке.

Работа художника? «Вообще, отношу на свой счет стихи Маяковского:

> Поэзия — та же добыча радия.
> В грамм добыча, в год труды.
> Изводишь единого слова ради
> Тысячи тонн словесной руды...» [28],—

заявляет Купреянов в письме 1926 года. В самый канун работы над сказкой о Пете и Симе (а может быть, одновременно с этой работой) Купреянов ответил на

анкету Государственной академии художественных наук развернутой декларацией, близость которой к эстетическим взглядам Маяковского не подлежит сомнению.

Для художника, однако, не было тайной противоречие между теоретическими крайностями ЛЕФа и поэтической практикой Маяковского: «Чувствовал интерес и симпатии к ЛЕФу. Хотя мне казалось обидным, что художникам эта программа разрешила заниматься только пустяками, в то время как Маяковскому можно было писать «Про это», но видимость ясности в постановке вопроса и взаимоотношениях искусства и жизни подкупала, и это было существеннее частных вопросов цеха ИЗО» [29]. Догматиком Купреянов не был ни в коем случае: возникавшую коллизию он решал для себя, выбирая живого Маяковского, а не теории, привлекательные кажущейся ясностью, но обрекавшие художника «заниматься только пустяками».

Отношение Купреянова к искусству было истово серьезным, резал ли он гравюру на дереве, размалевывал ли ростинские плакаты, сопровождал ли шаржами стихи Маяковского в сатирических журналах или рисовал с натуры на каспийских промыслах. Речь идет не о безулыбчивой угрюмости — сюжеты и образы художника могли быть мгновенно карикатурными или плакатно-сатирическими,— серьезным у Купреянова всегда было отношение к художественной задаче.

Это полностью относится к задаче оформления детской книжки. «Я приеду почти наверняка,— писал Купреянов дочери в апреле 1925 года,— если меня ничто не задержит. А задержать меня может сказка Маяковского. Я уже сделал все рисунки и сдал их, но я должен еще, кроме того, последить за печатанием, а оно может задержаться» [30].

Значит, в то время, как Маяковский читал — по рукописи в тетрадке — свою сказку на заседании комиссии Госиздата, Купреянов иллюстрировал Петю и Симу по другому экземпляру рукописи и, надо полагать, до внесения в текст авторских поправок. Кроме того, из письма видно, что Купреянов был не из тех художников, которые считают свою задачу выполненной после того, как сдадут рисунки в издательство. Купре-

янов намеревался «последить за печатанием» и, по-видимому, осуществил свое намерение. Это придает изданию «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» — каждому экземпляру ее десятитысячного тиража — дополнительную ценность: ведь напечатанные там рисунки Купреянова получили как бы «повторную авторизацию» — теперь уже в полиграфическом облике.

Произведение Маяковского Купреянов прочел как поэтический плакат, как митинг в стихах. Свои рисунки к сказке художник выполнил в манере плакатной графики, сблизив ее с книжной. Плакатный лаконизм и митинговая страстность политических характеристик определили образы главных персонажей. Петина раскормленная и омерзительная рожа противопоставлена отощавшему, но привлекательному личику Симы. Главные герои погружены в сродственную им среду: за Петей стоит не уступающая ему в омерзительности нэповская семейка, за Симой — сравнимый с ним в обаянии, но выписанный без детализации коллектив октябрят. Эпоха отразилась в рисунках Купреянова множеством остро увиденных и мастерски запечатленных черт и черточек, в том числе и этой — противопоставлением семьи коллективу.

По сравнению со сказкой Маяковского Купреянов несколько усилил этот мотив: у него Сима представлен вне семьи, а Симин отец, присутствующий на рисунках, не столько кровный, сколько классовый родственник героя. Он — пролетарий, воплощение формулы из другого детского стихотворения Маяковского: «У нас большой папаша — стальной рабочий класс» («Песня-молния»). На заседании комиссии Госиздата кто-то заметил это обстоятельство и бросил упрек, записанный Маяковским так: «Только отец. Сима»[31]. В соответствии с тогдашними левыми теориями «новой морали» семью следовало считать буржуазным пережитком, а производственный коллектив — ростком будущего, и Маяковскому приходилось оправдываться — на случай, если бы его заподозрили в тайных симпатиях к семье: «Я не за семью. В огне и дыме синем выгори и этого старья кусок...».

Плакатная противопоставленность главных персона-



СКАЗКА О ПЕТЕ,
ТОЛСТОМ РЕБЕНКЕ И
О СИМЕ, КОТОРЫЙ ТОНКИЙ

Жили были
Сима с Петей.
Сима с Петей
были дети.
Пете 5,
а Симе 7 –
и 12 вместе всем.

3

Первая страница книги
с иллюстрацией Н. Купреянова

жей начиналась прямо с обложки, на которой был изображен толстяк Петя в матроске — традиционном костюме буржуазной детской — и поджарый Сима в костюмчике приглушенно-скаутского типа. Пионерское (и октябрятское) движение в ту пору только начиналось и еще не успело выработать соответствующие формы одежды.

Противопоставление проводилось даже через графику названия «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий»: слово «толстом» было выведено толстой прописью, а слово «тонкий» тоненько начертано пером. Между смыслом слова и его графическим обликом устанавливалось соответствие особого рода: слово становилось «самоприменимым». Нарисованное художником, «изображенное» слово выражало то же понятие, создавало тот же образ, что и слово значащее, смысловое.

Понятая таким образом «самоприменимость» перекидывает мостик от рисунков Купреянова к художественному мышлению Маяковского. Мостик перебрасывается и в другую сторону — к недавно возникшей, но крепнущей традиции оформления советской книги для детей. В. Лебедев, оформляя книги С. Маршака, почувствовал, как полно принцип «самоприменимости» удовлетворяет детскую потребность в порядке, гармонии, в равном самому себе мире. Там, где в книжке Маршака «Вчера и сегодня» стальное перо спорит с пишущей машинкой, Лебедев передал реплики пера старомодно каллиграфической прописью, а реплики машинки — четким «модерным» машинописным шрифтом. Позже он нарисует «Разноцветную книгу» Маршака, удовлетворяя «заявки» стихов на цвет: «Эта страница зеленого цвета...», «Вот желтая страница...», «Эта страница красного цвета...»

Проникновение художника в замысел поэта, соответствие графики слову, слитность, слиянность, неразрывность их совместной работы — книги — отразились на обложке надписью: «Текст В. Маяковского. Рисунки Н. Купреянова». То есть — не малозначительный аккомпанемент художника слову поэта, а основанное на равенстве вкладов создание двух мастеров (так, между

прочим, указывается авторство плакатов). «В издательских документах сохранились письменные свидетельства художников Родченко, Лавинского, Адливанкина, Левина, Купреянова, что свои иллюстрации они выполняли «по эскизам», «по замыслам и черновым наброскам Маяковского» [32]. Так что совместность работы Маяковского и Купреянова над сказкой о Пете и Симе, возможно, основательней, чем принято полагать.

«Приемы эффектного гротеска, столь естественного в периодической печати и плакате, оказались столь же действенными и полезными в книге для малышей. Контрасты эпохи диктовали конфликтность изобразительных решений, мгновенно откликавшихся на события дня. Асимметричный динамический рисунок, изнутри взрывающий форму, раскалывающий ее на отдельные фрагменты, мелкие штрихи, пятна и точки, уподобился современности, полной столкновений и сложных противоборств... Нэповская Россия предстает здесь во всем своем пошлом великолепии» [33].

Так оценивает работу художника над сказкой о Пете и Симе историк детской книги. Совсем иначе оценили работу Купреянова и Маяковского их современники — критики середины 20-х годов. «Наиболее трудно дается создание дошкольной книжки на общественно-политические темы. Здесь имеется ряд неудачных попыток (В. Маяковский — «О Пете толстом...»)» [34],— писал один из них. Другая подхватывала: «Книги с общественно-политическим содержанием... сочетают действительность с самой грубой фантастикой: Маяковский — «Петя толстый», изд. «Московский рабочий», 1925...» [35].

А третья с наигранным изумлением вопрошала: «Неужели талантливый поэт и талантливый иллюстратор организовали свои усилия для того, чтобы дать читателю просто глупую и грубую книгу?» И высказывала провокационно-остроумное предположение: «Не есть ли эта книга пародия на всю ту литературу, которая под знаком барабана, серпа, молота, пионера, октябренка и всех прочих политсовременных атрибутов детской книги наводняет советский книжный рынок? Не вздумал ли Маяковский дать читающей публике крепкую сатиру, которая отразила бы политдошколь-

ные литературные измышления издательств и авторов, в глубине души чуждых политике нового воспитания?.. Книга Маяковского и Купреянова представляет собой злостный сгусток из этих издательств и этих авторов» [36].

Заметим, что ни в одном отзыве на сказку, дошедшем до поэта, название его произведения не соответствует авторскому — мелкое, но выразительное свидетельство бескультурья тогдашней критики, ее высокомерно-пренебрежительного отношения к литературному делу. Эта «мелочь» тоже больно ранила Маяковского, который считал названия своих стихов — стихами и хорошо знал цену слов: он добывал их, как добывают радий.

Отзывы, подобные первым двум, были наивным лепетом, простодушно-невежественным размахиванием кулаками. Третий был обдуманным, рассчитанным ударом: он ставил под сомнение *искренность* Маяковского. Удара болезненней и придумать было нельзя. Так за жестоким уроком, предшествовавшим изданию сказки, последовал другой, еще более жестокий, когда сказка вышла в свет: поэта обвинили в том, что вместо «нового» он подсовывает «старье», пародийно загримированное «под новое».

Урок исходил из кругов, призванных блюсти советскую книгу для детей и категорически убежденных в непригодности самого жанра сказки для «политики нового воспитания». Выбирать между сказкой и воспитанием нового человека? Какой же здесь для Маяковского мог быть выбор? И первое специально детское произведение Маяковского так и осталось единственной его сказкой для детей.

Дети, кстати, оценили работу поэта иначе. Прийти к читателям в виде книжки, быть прочитанным в тиши библиотек или в домашнем уединении — этого Маяковскому было мало. Если уж митинг — так митинг на самом деле, митинг в прямом смысле слова: «Говорят, что автор с воодушевлением читал «Сказку о Пете толстом» перед многолюдной детской аудиторией в Сокольниках, на празднике древонасаждения...» [37]

На детский праздник День леса поэт пришел по приглашению пионеров отряда имени Маяковского:

«Как не прийти? — ответил на приглашение ребят Владимир Владимирович.— Какой уважающий себя сын лесничего пропустит такое событие, как День леса?» [38] Маяковский пришел, работал вместе с детьми на лесопосадке, мимоходом заметил, что «молодняк сажает молодняк». После работы участники трудового праздника собрались на южной оконечности Лосиного острова — московским старожилам это место было известно под именем «Русской Швейцарии».

«На полянке под высокой сосной стояла наспех сколоченная трибунка. Она украшена знаменами, кумачовыми лозунгами, картиной с изображением веселенькой березовой рощицы.

Вокруг трибуны море голов: в белых панамах и кепках, красных платочках...

...Вот по ступенькам трибуны поднимается тот, кого они ждали: Владимир Владимирович Маяковский. Повесив на перила палку, он окинул аудиторию взглядом, словно определяя, на какой диапазон громкости настроить голос, и, водворив жестом руки тишину, объявил:

— Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий.— И начал читать.

Ребята превратились в слух, но не затихли.

Разве можно было слушать Маяковского, не выражая своих чувств?..» [39]

В последнее время советские детские книги минувших лет были осознаны в качестве памятников культуры: московское издательство «Советский художник» выпускает серию «Избранные детские книги советских художников», ленинградское издательство «Художник РСФСР» — серию «Художники детям. Из истории советской детской книги». Обе серии стремятся к максимально точному воспроизведению классических книг, как и надлежит воспроизводить памятники. Актом бережного отношения к культурному наследию стало бы появление в одной из этих серий «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» — «Текст В. Маяковского. Рисунки Н. Купреянова» — памятника той митинговой, той плакатной эпохи.



СТРАННЫЙ ГЕРОЙ С БАССЕЙНОЙ УЛИЦЫ

I

Самые любимые герои Маршака — неизвестные.

Свою балладу он назвал «Рассказ о неизвестном герое», хотя ко времени выхода ее в свет в газетах давно уже были опубликованы сведения об отважном молодом человеке, спасшем девочку на пожаре в Москве. Имя героя упоминали в статьях и очерках, его ставили в пример, и только в стихах Маршака он по-прежнему оставался ненайденным, неназванным, непрославленным.

В маршаковской «современной балладе» он отмахивался от славы кепкой и пропадал за углом, смешиваясь с толпой других героев поэта, непрославленных и безымянных: с ленинградским почтальоном из «Почты», с Человеком из «Войны с Днепром», со стариком в очках из «Были-небылицы», со всеми заполняющими стихи Маршака носильщиками и швейцарами, стекольщиками и часовщиками, кондукторами и дворниками, столярами и чистильщиками обуви. Любимцы Маршака ведут себя в его стихах так, словно прочли пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке» и, зная зловещие последствия неумеренных притязаний, предпочитают оставаться в тени. Настоящий герой у Маршака непременно непрославленный, неназванный, и отступления от этого правила чрезвычайно редки.

Но Рассеянный с улицы Бассейной, конечно, самый неизвестный из неизвестных героев Маршака.

Подобно прочим, у него нет ни имени, ни фамилии. Вместо них — прозвище, рифмующее характер с адресом. Мы не знаем его возраста. Не знаем, как он выглядит,— в стихах об этом ни полслова. Мы не узнали бы

и как он одет, если бы не упоминались брюки, натянутые на голову, и пальто, которое «не то». Наконец, главное: неизвестно даже, герой ли он.

Потому что поэзия Маршака исповедует труд как единственную достоверную меру героизма, прославляет труд как величайшую ценность, соединяющую цель и средства человеческого бытия. Герой, по Маршаку,— тот, кто «вкалывает». А Рассеянный, в отличие от других маршаковских неизвестных героев — строгающих, пилящих, дубящих, красящих, разносящих почту, тушащих пожары и покоряющих реки,— не приставлен ни к какому *делу*. Рассеянного с Бассейной мы не видим *за работой* и едва ли можем хотя бы в воображении решить вопрос о его трудоустройстве. Каким практическим делом заняться Рассеянному, если он, по-видимому, воплощает саму непрактичность?

Между тем, несмотря на некоторую нехватку «анкетных данных», перед нами, несомненно, *образ*. Притом образ в ореоле неотразимого обаяния.

Кажется, никакими критическими усилиями не загнать Рассеянного в строй, образованный всеми остальными героями Маршака. В этом случае поэт как будто вызывающе изменяет самому себе: воспевал-воспевал незаметных тружеников за незаметность и труженичество — и вдруг сорвался на человека, который подчеркнуто ничего не делает. Прославлял-прославлял гармонию, лад, дисциплину и порядок — и на тебе: вывел «героя», олицетворяющего недисциплинированность и беспорядок, какого-то рассеянного, рассеивающего вокруг себя разлад и дисгармонию. И этот образ, противоречащий всему пафосу творчества Маршака, не высмеян вдрызг, со всей силой маршаковского сатирического дара, а облюбован как личность очаровательно симпатичная и бесконечно обаятельная...

Вот какой рассеянный
с улицы Бассейной!

Трудно, очень трудно критику с этим Рассеянным.

Художнику, иллюстрирующему маршаковское стихотворение, тоже трудно: ведь он, художник, прежде всего интерпретатор текста и в этом смысле сходен с критиком.



С. Я. Маршак.
Рисунок В. Лебедева. 1951 г.

История советской литературы для детей знает немало случаев, когда именно художники, а не критики были наиболее проникновенными истолкователями литературных образов. Особенно внимательно стоит присмотреться к иллюстраторам Маршака, потому что Маршак, работая в соавторстве с художниками-графиками, возможно, сообщил им о своих образах какую-то дополнительную информацию, не содержащуюся в тексте, нарочито освобожденном от сведений того рода, который нужен худож-

нику,— о внешнем облике героя, связанном с его характером. Перед нами случай, когда образ формируется не одним лишь литературным текстом, но — книгой.

«Я видел недавно «Рассеянного с Бассейной», и мне эти новые иллюстрации очень понравились... — писал Корней Чуковский В. Конашевичу.— Вы чудесно поступили, изобразив рассеянного — юношей. Что за поклеп на стариков, будто они более рассеянны, чем девы и юноши: нынче я гораздо аккуратнее, сосредоточеннее, чем был смолоду. Уверен, что и Вы тоже» [1].

Чуковский согласен с Конашевичем: юный возраст — вот внешняя черта героя, связанная с его характером. Правда, свое мнение Чуковский подтверждает ссылкой на эволюцию собственного характера и, возможно, характера адресата. На маршаковское стихотворение он не ссылается, и это не случайно: даже проницательный глаз Корнея Ивановича не мог бы обнаружить там никаких обоснований такого мнения. Как и противоположного, впрочем. «Рассеянный» Маршака не соглашается с этим мнением и не противоречит ему: он просто ничего не говорит по этому поводу.

Ст. Рассадин написал об иллюстрациях А. Елисеева и С. Скобелева так: «Их Рассеянный совершает все свои чудачества с одинаковой тупой, полубессмысленной улыбкой клинического идиота. Так что и сами чудачества выглядят просто глупостями и, разумеется, соответственно награждаются: этот Рассеянный окружен хохочущими над ним, просто помирающими со смеху людьми» [2].

Я совершенно согласен со Ст. Рассадиным: Рассеянный не идиот, и окружающие над ним не глумятся. Но давайте войдем в положение художников, задавшихся целью нарисовать маршаковского героя в его среде и вчитывающихся с этой целью в текст.

«Стал натягивать пальто, говорят ему: «Не то!» Говорить «не то!» можно по-разному: с дружеской улыбкой («Вы ошиблись, дорогой»), недоумевая («Не отличить своего пальто от чужого?!»), раздраженно («Когда же прекратятся эти выходки с пальто?»), устало («Тысячу раз вам говорили, а вы опять...»), угрожающе («В последний раз напоминаем!») да мало ли еще как! Текст

дает возможность любого прочтения, потому что текст преднамеренно «матовый».

«Вожатый удивился, вагон остановился...» Вожатый остановил вагон, так сказать, по требованию, уступая чудаковатому пассажиру? Или же от удивления? Ничего подобного! Он остановил бы трамвай и без всякой просьбы: вокзал — остановка. А как он удивился — добродушно или раздраженно? И как должен звучать тройной ответ с платформы: «Это город Ленинград»? Если отвечают разные люди, ответы могут звучать одинаково, но если одни и те же,— легко допустить, что, отвечая снова и снова пассажиру заведомо отцепленного вагона, люди на перроне «разогреваются» (так происходит накопление количества эпизодов и переход повествования в новое качество при тройных повторениях в сказке — Маршаку это было более чем известно). А реплика: «Говорят ему: «Не ваши...»? Кто говорит — родственники, друзья, соседи? Сколько их, говорящих? И что такое это «говорят»: собирательная форма, множественное число, безличный оборот?

Вот какой Рассеянный
С улицы Бассейной!

Трудно, очень трудно художникам с этим Рассеянным...

Такая обобщенная неуловимость текста входила, по-видимому, в замысел поэта. Маршак создавал не карикатуру на определенного человека, а глубоко типизированный образ, который, подобно строчкам детской дразнилки или имени мольеровского персонажа, применим к любому случаю определенного рода. Стихотворение о Рассеянном — шедевр законченности и гармоничности, оно не сохранило ни малейших следов обработки, свидетельствующих о «технологии», или строительных лесов, выдающих «рукотворность» создания. Целый мир отражен в стихотворении, словно на зеркальной поверхности отполированного шара, который ускользает и не дается в руки по той же причине, по какой отражает мир,— его поверхность безупречна.

Но обобщенность здесь — по меньшей мере очень странная, потому что нельзя себе представить ничего

более конкретного, чем мир стихотворения, где живет и совершает свои чудачества Рассеянный. Конкретен герой, бегущий — в чужом пальто и гамашах, со сковородой на голове и перчатками на ногах — по ленинградским улицам. Конкретен Ленинград с его Бассейной улицей, трамваем и вокзалом. Конкретен вокзал с его кассами, буфетами, перронами и поездами. Конкретен отцепленный вагон, его диваны, его окна, через которые доносятся голоса, трижды подтверждающие конкретность факта: «Это город Ленинград».

В этом весь Маршак: у него все конкретно до плотной вещественности и одновременно все обобщено до полной неуловимости.

II

И читатели испытывали некоторое затруднение. Нет, читатели не сомневались, любить ли им Рассеянного — такого вопроса не было. «Вот какой рассеянный» — одно из самых популярных стихотворений Маршака для детей (и, заметим в скобках, из самых «детских»). Но что-то в нем казалось недоговоренным, неясным, загадочным. Что-то так и подмывало — отправить поэту письмо и спросить, не забыл ли он упомянуть в стихотворении о чем-то важном, вносящем ясность, например, о том, что́ он хотел сказать и кого — персонально — имел в виду...

Есть такой прием: когда литературный персонаж не до конца ясен, разыскивают его прототип, и литературный персонаж проясняют прототипом. Прототип Рассеянного разыскивали с настойчивостью не меньшей, чем парня, совершившего подвиг на пожаре в Москве («Рассказ о неизвестном герое»). Но того искали понятно зачем: поблагодарить, наградить, прославить. А Рассеянного? Только для того, чтобы решить некую загадку, смутно мерцавшую в стихотворении.

В ответ на милые детские вопросы — где живет Рассеянный,— автор обычно отшучивался: «Он сам забыл свой адрес» [3]. Или по-другому: «Рассеянный с улицы Бассейной так рассеян, что прислал мне свой адрес, по которому я никак не могу понять, где он живет. Адрес такой:

Кавказ
Первый перепереулок
Дом Кошкина
Квартирира 200 000» [1].

Взрослым отправлялись ответы более деловитые и обстоятельные: «Очень многие мои читатели спрашивали меня, не изобразил ли я в своем «Рассеянном» профессора И. А. Каблукова. Тот же вопрос задал моему брату — писателю М. Ильину — и сам И. А. Каблуков. Когда же брат ответил ему, что мой «Рассеянный» представляет собой собирательный образ, профессор лукаво погрозил ему пальцем и сказал:

— Э, нет, батенька, Ваш брат, конечно, метил в меня!

В этом была доля правды. Когда я писал свою шутливую поэму, я отчасти имел в виду обаятельного и — неподражаемого в своей рассеянности — замечательного ученого и превосходного человека — И. А. Каблукова.

Вот все, что я могу сообщить Вам по этому вопросу» [5].

В этом была *доля правды...*

Отчасти имел в виду...

Вот все, что *могу сообщить...*

Маршак не скрытничал — он просто сообщал каждому из своих многочисленных корреспондентов ту *часть* полного ответа, которую тот хочет узнать (или может понять). Маршак сообщал часть, потому что самый полный ответ — это, конечно, *образ* Рассеянного, и любой другой ответ будет частичным, неполным. Но неполным почему-то казался именно образ, и всем хотелось дополнить его — прототипом: «*Очень многие* читатели спрашивали меня...»

Чуковский тоже, по-видимому, считал, что Маршак метил (или попал) в И. А. Каблукова. В цитированном письме к В. Конашевичу Корней Иванович вспоминал знаменитого рассеянного для подкрепления версии о молодости героя Маршака: «С легендарным проф. Каблуковым я познакомился, когда ему было 65—70. Никакой особенной рассеянности, свойственной ему в более ранние годы, я не замечал» [6].

Черновые рукописи «Рассеянного» подтверждают, что легендарного чудака профессора Каблукова Маршак «от-

части имел в виду». Оказывается, в ту пору, когда еще не были сформированы ритмика и строфика будущего стихотворения, когда еще только брезжила его композиция (а ритмика, строфика и композиция не формальные признаки произведения, но содержательные компоненты образа героя), в ту пору Маршак примерял своему персонажу разные «обувные» фамилии, и на этих фамилиях шла словесная игра, открывающая ряд забавных чудачеств. Сначала это была фамилия Башмаков, только соотнесенная с фамилией прототипа:

На свете жил да поживал
Иван Иваныч Башмаков,
А сам себя он называл
Башмак Иваныч Иванов [7].

Потом Маршак попробовал иначе:

Жил да поживал
Иван Башмаков,
Себя он называл
Башмак... [8]

Строчка осталась недописанной: на оставленную строфу уже набегал новый вариант начала, в котором рассеянный герой прямо был назван именем и фамилией прототипа:

В Ленинграде проживает
Иван Каблуков,
Сам себя он называет
Каблук Иванов [9].

И тогда, по-видимому, пришло намеренье поселить героя на Бассейной. Этот записанный на полях адрес, как мы знаем, впоследствии вошел в строчку, а имя и фамилия стали постепенно оттуда выводиться. Причину этого можно предположить с высокой степенью вероятности: свойственный Маршаку способ типизации героя требует столь строгой обобщенности образа, что фамилия становится чрезмерно конкретной деталью. И эта деталь не приличествует любимым героям Маршака, которых он любит, между прочим, и за безвестность, непрославленность. Так была выведена из «Мистера Тви-

стера» фамилия Мак-Кей, первоначально присвоенная чернокожему герою [10].

Фамилия показывает, что у чернокожего героя тоже был реальный прототип — негритянский писатель Мак-Кей, с которым Маршак мог встречаться, когда тот приезжал в Ленинград. У негра, настоящего героя, фамилия была отобрана, а его антагонисту Твистеру — оставлена. Безымянный герой противостоит названному «антигерою»! Может показаться невероятным: безымянность персонажа — почти всегда у Маршака знак авторской любви, наличие у персонажа фамилии — знак неприязни.

И все-таки читатели «Рассеянного» спрашивали поэта: а не Ивана ли Алексеевича, профессора Каблукова имели вы в виду? Эти вопросы знаменательны: они подтверждают, что прототип, подсвечивающий рассказ о Рассеянном, существовал не только в авторском замысле, но и в читательском восприятии.

Читатели, задававшие вопросы о чудаковатом ученом, едва ли были знакомы с ним или хотя бы со знакомыми его знакомых, зато они слыхали и знали множество анекдотов о чудачествах Каблукова. Такие анекдоты о чудаках (неназванных) издавна бытуют в городской среде и время от времени связываются с именем какого-либо из здравствующих чудаков. Безусловно, маститый и рассеянный ученый был невольным героем-создателем некоторых из этих анекдотов. Но другие — большинство — существовали до него, и фольклорное сознание просто поместило знаменитого чудака в готовую анекдотическую среду, приписав ему участие во всех забавных происшествиях известного рода (до того и впоследствии в эти же анекдоты подставлялись другие имена). Скрытая, «внутренняя» цикличность анекдотов о чудаках превращается в явную цикличность, едва только появляется подходящий кандидат на вакансию героя цикла.

Маршак имел в виду Каблукова лишь отчасти, между прочим, потому, что встречал немало других людей, способных занять эту вакансию, причем кое-кто из знакомцев поэта сознательно «творил легенду» вокруг собственной рассеянности или чудаковатости (так, очевидно, поступал Д. Хармс и отчасти В. Пяст).

Многие писавшие о Маршаке (среди них К. Чуковский и А. Твардовский) отмечали, что в основе одного из самых популярных стихотворений поэта — «Багаж» — лежит анекдот. К анекдотам «каблуковского цикла» восходят многие эпизоды маленькой поэмы о Рассеянном. Б. Бухштаб отметил, что сюжетный комизм Маршака — «это обычно комизм не «перевертыша», а анекдота, то есть комизм положений необычных, но правдоподобных» [11].

Подробней других, хотя и с преувеличенной, почти гротескной характерностью, запечатлел облик и бытовое поведение И. А. Каблукова Андрей Белый. В его рассказе есть детали, возможно, отразившиеся в поведении Рассеянного: странная изысканность одежды молодого Каблукова (например, темно-коричневая перчатка, которую он никогда не снимал с левой руки); потом, с годами,— столь же странная небрежность, скорее неряшливость; услуги, оказываемые знакомым дамам, «как будто главнейшая функция его — стоять у кассы, билет доставать, а не лекции читать...» [12]. Некоторые странности, связанные с перчатками и кассой, наблюдаются, мы помним, и у Рассеянного.

Главное же — Андрей Белый свидетельствует о языковых, точнее — речевых анекдотических оплошностях Каблукова. Правда, Андрей Белый приводит не подлинные речевые оплошности рассеянного ученого, а пародии на них, сочиненные Эллисом (Л. Кобылинским), но тем ценнее для нас это свидетельство. Ибо, во-первых, пародия дает сгущенный, типизированный образ этих чудачеств, во-вторых — бытование таких пародий, сочиненных на ходу, подтверждает родство анекдотов о Каблукове со старыми, «докаблуковскими» анекдотами о чудаках.

«...По московским гостиным зациркулировал бесподобнейший номер, разыгрываемый Эллисом; назывался же номер «Иван Алексеевич Каблуков». Номер этот демонстрировался не раз; у меня, у Владимировых, у Шпета, д'Альгеймов, у Щукиных, Метнеров, Астровых, у Христофоровой, в бедном номере «Дона», где жил автор инсценировки; потом даже Эллиса приглашали вполне незнакомые люди на номера «Каблуков»... Большинство анекдотов о путанице слов и букв Каблукова,

теперь уже классических, имеют источником не Каблукова, а импровизацию Эллиса; импровизировал он на основании скрупулезнейшего изучения модели; и шарж его был реален в своей художественности; я утверждаю: знаменитая каблуковская фраза не принадлежит профессору: «Знаменитый химик Лавуазье — я, то есть не я: совсем не то... Делал опыты: лопа колбнула, и кусочек глаза попал в стекло» (вместо «колба лопнула, и кусочек стекла попал в глаз»); выражения «совсем не то» и «я, то есть не я»— обычные словечки Каблукова... приписываемое Каблукову «Мендельшуткин» вместо «Менделеев и Меньшуткин»— тоже цитата: из той же пародии...

Он (Каблуков.— *М. П.*) потерял способность произнести внятно простую фразу, впадая в психологические, звуковые и этимологические чудовищности, которыми он себя обессмертил в Москве; и желая произнести сочетание слов «химия и физика», произносил «химика и физия»...» [13]

Невольные каламбуры Рассеянного, несомненно, воспроизводят «психологические, звуковые и этимологические чудовищности» Каблукова:

Глубокоуважаемый
Вагоноуважатый!
Вагоноуважаемый
Глубокоуважатый!
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить.
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить?

Нужно ли доказывать, что «вокзай и трамвал» построены по модели «химика и физия», а «вагоноуважаемый глубокоуважатый»— по модели «лопа колбнула» и «Мендельшуткин», а кусочек глаза, попавший в стекло, дает модель вокзала, останавливаемого у трамвая? Маршак, по-видимому, не был знаком с Каблуковым; едва ли он был знаком с книгой Андрея Белого, когда сочинял «Рассеянного»,— обе книги вышли почти одновременно; но анекдоты о Каблукове он знал безусловно.

Чуждая науке жеманная стыдливость все еще опреде-

ляет отношение к анекдоту. Из-за этой стыдливости потеряны (возможно, навсегда) другие анекдоты о Каблукове, о человеке, которого поэт признавал одним из прототипов своего Рассеянного. В научной литературе о почетном академике И. А. Каблукове их не сыщешь. Там, в лучшем случае, упоминается лишь факт существования таких анекдотов, застенчиво упрятанный в закуток вводной фразы или придаточного предложения, и никто из писавших об ученом не решился предать эти анекдоты бумаге. Историк науки счел дурным тоном их присутствие в своих благопристойно-серьезных сочинениях. Физико-химику было невдомек, какую ценность они представляют дли «лириков». Хочется верить, что кто-нибудь все-таки записал их и что эти записи еще послужат изучению фольклорной основы творчества Маршака.

Анекдоты о чудаках — тема, поворачивающая наш рассказ от прототипа житейского, бытового, к прототипу *жанровому*.

III

Детская любовь к безобидным и забавным чудакам — дело известное. Недаром лучшие друзья детей в книгах Диккенса — это люди, которым взрослый мир отказывает в нравственном кредите,— помешанные, полоумные, юродивые. Для взрослых они, видите ли, ненормальны, для детей они — выросшие, но так и не ставшие взрослыми,— полны обаяния. Безумцы по меркам безумного взрослого мира, они очаровательные чудаки по представлениям детей — Диккенс и сам, кажется, был из их числа. Своей причастностью к этим «безумцам» иронически гордился Корней Чуковский [14].

Такие любимцы детворы были в каждом городишке, в любом местечке или слободе. Один из них появляется на страницах книги Маршака «В начале жизни», облаченный в головной убор, сразу вызывающий в памяти свойственную Рассеянному манеру одеваться: это Хрок, «человечек с нахлобученным на голову по самые брови медным котлом...» [15]. Медный котел — не из той ли кухни, откуда взята знаменитая сковорода: «Вместо шапки на ходу он надел сковороду»?

«Даже петрушечника, изредка приходившего на Майдан с пестрой ширмой на спине, не встречали и не провожали таким неистовым гомоном и хохотом, как угрюмого Хрока, когда он принимался топтаться, кружиться на месте, подпрыгивать и приседать. И все это — с такой невозмутимой и торжественной серьезностью!» [16] Невозмутимая и торжественная серьезность — неотразимое оружие каждого комика. Поступки Рассеянного были бы просто не смешны, если бы не строгая, истовая вера Рассеянного в серьезность всех его предприятий. Человек, просидевший почти двое суток в вагоне, не шутит, когда в ответ на ошеломляющую новость о том, что его поезд все еще находится на станции отправления, восклицает: «Что за шутки!»

Между тем это была именно шутка, притом старая, давно известная в литературе. Маршак помнил эту шутку, знал этот старый дорожный анекдот — он-то и послужил источником завершающего эпизода стихотворения о Рассеянном. Об этом анекдоте вспоминает А. Ф. Кони в очерке «Петербург»: «Посредине железнодорожного пути между Петербургом и Москвой находилась станция Бологое. Здесь сходились поезда, идущие с противоположных концов, и она давала, благодаря загадочным надписям на дверях: «Петербургский поезд» и «Московский поезд», повод к разным недоразумениям комического характера» [17].

Нетрудно догадаться, в чем заключались эти недоразумения: пассажир, сошедший в Бологом размять ноги на перроне, по ошибке садился не в тот поезд и вскоре благополучно прибывал туда, откуда недавно отправился в путь. Пассажиру ничего другого не оставалось, как воскликнуть: «Еду я вторые сутки (поезд от столицы до столицы шел тридцать часов), а вернулся я назад!»— или что-нибудь в этом роде...

Но анекдот о комических недоразумениях на полдороге между Петербургом и Москвой возник гораздо раньше, чем железнодорожное сообщение между этими городами,— в эпоху ямской езды и конной почты. О бытовании таких анекдотов, к тому же — рождавшихся прямо на глазах из городской повседневности,— упоминал еще Е. А. Боратынский: «Сесть в чужую карету,

в чужие сани, заехать к незнакомым вместо знакомых, обманувшись легким сходством домов,— случаи весьма обыкновенные. В обществе ежедневно рассказывают анекдоты этого рода...»[18] Растяпа, совершающий подобную ошибку, по мнению Боратынского, «очень простителен»[19].

Исследуя влияние фольклора и, в частности, анекдота на литературу, академик А. И. Белецкий писал: «Вот еще забавный случай, совершенно уже безобидного свойства и, по-видимому, также популярный в обывательской среде николаевских времен: некто едет из Петербурга в Москву в почтовой карете; выйдя на станции, частью по собственной рассеянности, частью по бестолковости кондуктора, вновь усаживается в дилижанс, отправляющийся в противоположную сторону; едет, не замечая — и к величайшему своему изумлению, после долгих часов езды, очутился снова там, откуда выехал, т. е. в Петербурге»[20]. Из литературных произведений, подхвативших этот анекдот, два весьма заметны: повесть В. И. Даля «Бедовик» и повесть А. Ф. Вельтмана «Чудодей».

Герой Даля провинциальный чиновник Евсей Стахеевич Лиров — «бедовик», неудачник. В табельный день он наносил визиты начальству, оставляя невесть откуда взявшиеся в его кармане чужие визитные карточки, надевал плащ подкладкой наружу и в какой-то ресторации съедал котлетку вместе с бумажкой, в которой принято было подавать котлетку. Честный, добрый и благородный человек, он сам поначалу страдал из-за своих чудачеств, но, привыкнув и догадавшись, что так ему на роду написано, стал относиться к ним спокойно, «с невозмутимой и торжественной серьезностью», как к неизбежной судьбе. С таким характером карьеры не сделаешь, хотя чиновником Евсей был превосходным: толковым, дельным, честным. И писал Евсей, в отличие от своих тупорылых коллег, не по-чиновничьи: ясно, коротко и даже сильно. Всякий, кто заглянул бы в его бумаги, изумился бы видимой противоположности сочинителя и сочинения. Евсей писал так же смело, как думал про себя, а вслух выговорить не осмелился бы и сотой доли того, что писал.

И вот такой-то бедовик отправляется в столицу. Дальше все происходит по анекдоту: рассеянный герой, впервые покинувший свое провинциальное захолустье, становится еще более рассеянным в дороге. По рассеянности он каждый раз садится не в ту карету и, обескураженный, мечется между Москвой и Петербургом, но никак не может попасть ни в тот, ни в другой город [21].

В «Чудодее» Вельтмана (повесть входит в цикл «Приключения, почерпнутые из моря житейского») представлены сразу два рассеянных чудака: светский молодой человек Даянов и немолодой чиновник Дьяков. Для обоих реальный мир житейских отношений — призрачен, как сновидение, потому что для немолодого чиновника реальность сосредоточена в бумажном делопроизводстве, а для молодого светского льва — не сосредоточена нигде. Образ Даянова — иронически реализованная метафора «рассеянная светская жизнь». «Что изволите надеть?» — спрашивает у него лакей. «Что, что, что, что! Черт тебя возьми, что! Пальто на ноги, штаны на плеча!» [22] — отвечает Даянов за восемьдесят лет до маршаковского «В рукава просунул руки — оказалось, это брюки...»

И вот эти-то два рассеянных, ничего не ведая друг о друге, отправляются друг другу навстречу: Дьяков — из Петербурга в Москву, Даянов — из Москвы в Петербург. Зима, пурга, путешественники отупели от усталости и беспорядочного сна, кондукторы плохо различают своих пассажиров, и на какой-то промежуточной станции, где петербургский мальпост встретился с московской каретой, Даянов и Дьяков в суматохе посадки меняются местами и едут обратно в уверенности, что продолжают путь в нужном направлении. Из этого недоразумения Вельтман извлекает целый каскад комических ситуаций: возвратившийся в родной Петербург чиновник Дьяков интересуется взглянуть на Кремль, а заболев, не кажет носу из гостиницы в «чужом городе», потом решает ехать домой в Петербург и, к своему несказанному ужасу, попадает в Москву и так далее.

У Маршака анекдотический сюжет обновлен тем, что Рассеянный с улицы Бассейной вообще никуда не едет. Он совершает смешную оплошность сразу, на станции

отправления, не дожидаясь пересадки. Проснувшись, он выглядывает из вагонного окна в надежде увидать как раз те станции, где его литературные и фольклорные предшественники совершали свои роковые ошибки: «Это что за остановка — Бологое иль Поповка?» — «Что за станция такая — Дибуны или Ямская?»

Сходство маршаковского героя и ситуаций баллады о Рассеянном с героями и ситуациями Вельтмана и Даля едва ли требует дополнительных доказательств, но вызвано сходство не тем, что Маршак позаимствовал что-либо у Даля или Вельтмана, а тем, что все трое — независимо друг от друга — подхватили, развили и ввели в литературу один и тот же популярный анекдот о смешном и не лишенном привлекательности бедовике-чудодее-рассеянном.

Обо всех источниках стихотворения «Вот какой рассеянный», обо всех прототипах маршаковского героя — фольклорных, литературных и житейских — можно сказать словами Маршака об одном из них, профессоре Каблукове: есть «доля правды» в том, что они повлияли на поэта, и всех их поэт «отчасти имел в виду». Все это, несомненно, обогатит наше представление о «Рассеянном», по крайней мере, в эпическом, повествовательном аспекте. Но остается неразрешенной та загадка, которая волновала читателей, побуждая их задавать поэту не всегда четко сформулированные вопросы. Когда в сказке воскрешают изрубленного богатыря, его сначала опрыскивают мертвой водой, чтобы раны затянулись, потом — живой, чтобы он задышал. Выяснение житейского или жанрового прототипа — всего лишь кропление мертвой водой. Живая вода — творческая личность поэта, одухотворяющая его произведение.

Как везде у Маршака, в «Рассеянном» есть непоказная, скрытая лирическая струя. Быть может, не так уж много шутки в шуточном предложении, которое Маршак сделал одной своей юной корреспондентке: присылать письма для Рассеянного на его, поэта, городской адрес [23]. Есть серьезные основания предполагать, что письма, отправленные Рассеянному по этому адресу, достигали адресата.

IV

Однажды (это было лет через пять-шесть после первой публикации стихотворения «Вот какой Рассеянный») Маршак навестил друга. В доме были дети, и Маршак немедленно затеял с ними игру. Игра была такая: Маршак делал вид, что никак не может понять, кто из двух присутствующих женщин — жена его друга и кто из двух девочек — его дочь. Дети заливались счастливым смехом и с восторгом смотрели на человека, умеющего так играть. «Они ждали от него детского стихотворения или сказки. И Маршак не обманул их ожидания. Он прочел им своего «Рассеянного с улицы Бассейной»...» [24]

Стихотворение, прочитанное Маршаком, не было «вставным номером», интермедией, «междувброшенным действом»: стихи были продолжением игры другими, литературными средствами. Между человеком, затеявшим веселую игру, и героем его стихотворения устанавливалась некая связь. «Уходя, поэт забыл свою палку. Девочки понеслись ему вслед и, вернувшись, решили: наверно, он и есть «Рассеянный с улицы Бассейной» [25]. Вывод детей, пожалуй, излишне категоричен, но в чем-то они правы: в тот день к ним приходил поэт, неотличимо похожий на своего героя.

Действительно, читая иные воспоминания о Маршаке, нет-нет да и подумаешь, что перед тобой — какие-то дополнительные черточки к образу и новые эпизоды из жизни Рассеянного, не вошедшие в канонический текст стихотворения. Л. Пантелеев, друг и литературный воспитанник поэта, рассказывает, что карманные деньги, которыми снабжали Маршака его близкие, сопровождались неизменным напоминанием: не потеряй. «Что касается предупреждения «не потеряй!», то оно не было напрасным. На этот счет он был большой мастер. Недаром в свое время кто-то утверждал, что «Человек рассеянный с улицы Бассейной» — произведение автобиографическое» [26].

Маршак — Рассеянный? Во всяком случае, это мнение разделяет художник А. Каневский. На его иллюстрациях к маршаковскому стихотворению герою приданы несом-

ненные черты сходства с поэтом — таким, каким Маршак был в 20-е годы, в ленинградский период. На рисунках А. Каневского Маршак ленинградского периода крепко связан с Ленинградом тех лет. Вот он идет по набережной, с толстым потертым портфелем (а в портфеле у Маршака тогда были рукописи и рукописи — он был фактическим руководителем детской редакции Ленгиза), на нем наискось застегнутое пальто (должно быть, то самое, которое пошил ему в кредит воспетый им портной Слонимский), он на ходу читает какое-то растрепанное сочинение, направляясь, наверно, в «дом, увенчанный глобусом», в то здание (бывшее фирмы «Зингер»), где находился его дирижерский пульт руководителя «редакционного оркестра». Сходство человека, изображенного А. Каневским, с тогдашними портретами Маршака — разительное.

Таким же и в таком же духе изображает его в своих воспоминаниях Ц. Кин (Маршак ездил в Италию по приглашению М. Горького и останавливался в Риме в доме советского представительства в качестве гостя писателя Виктора Кина). «Иногда,— пишет Ц. Кин,— вместо меня с Самуилом Яковлевичем ходила куда-нибудь Муся. Первый же их совместный поход в музей ознаменовался тем, что наш дорогой Маршак уронил свои очки, потом наступил на них и раздавил. Муся пришла в ужас: запасных очков не оказалось. Таких историй было много: вечно что-нибудь забывалось, терялось и так далее. Принимая во внимание римскую жару, сирокко и все дополнительные хлопоты, которые возникали из-за рассеянности Самуила Яковлевича, можно понять, что мы иногда пробовали читать ему нотации. Ничего не помогало, приходилось принимать его таким, каким он был. Тем более, что он был очарователен. Ему было тогда сорок шесть лет, у него было хорошее лицо и мягкая улыбка, он представлялся нам открытым, безыскусственным, доброжелательным и простым» [27].

Здесь каждый штрих — Рассеянный, и даже слово то самое, хотя у мемуаристки, конечно, и в мыслях не было «накладывать» изображение поэта на его героя, разглядывая их одно сквозь другое. Маршак и сам любил,

улыбаясь, напомнить о своем родстве со своим рассеянным героем. Поздравляя В. И. Пудовкина с шестидесятилетием, поэт сочинил юбиляру полное остроумных блесток послание, в котором изобразил Пудовкина чемпионом всяческих чудачеств, а в конце добавил:

Писал послание Маршак,
Приятель пионеров.
Он тоже, кажется, чудак,
Но не таких размеров... [28]

Нужно знать, какое нешуточное — почти провиденциальное!— значение придавал Маршак рифме, чтобы оценить рифму «Маршак — чудак». В соответствии с «поэтической филологией», которую разработал и последовательно исповедовал Маршак, рифма — подтверждение правильности мысли, заключенной в строчках. Если «Маршак» рифмуется с «чудаком»,— значит, он подлинно чудак и ничего тут уже не поделаешь. В переписке Маршака находим другое признание о сходстве между Рассеянным и его автором. К письму своим старинным приятелям, актерам А. В. Богдановой и Д. Н. Орлову (6 декабря 1928 г.), Маршак поставил эпиграфом такие строчки:

Если можно верить слуху,
Он, со службы приходя,
Вешал часики на муху
Недалеко от гвоздя.

Под стихами Маршак приписал в скобках: «это про меня» [29].

Он сообщает, о ком эти строчки, но не говорит — чьи они. Так вставляют в разговор стихи, когда автор известен всем собеседникам, либо когда принадлежность стихов не имеет значения, либо когда авторство скрывается по каким-нибудь деликатным причинам. Едва ли адресаты маршаковского письма знали, чьи стихи о себе прислал им поэт, а скрывать авторство, по всей видимости, не было никакой причины. Легко установить, что Маршак процитировал четыре строчки из книжки В. Пяста «Лев Петрович», выпущенной издательством «Радуга».

Между тем с этим четверостишием — и со всей книжкой, откуда оно извлечено Маршаком,— связана тайна, долго остававшаяся неразгаданной. Раскрытая, она проливает дополнительный свет на историю и смысл маршаковского «Рассеянного». Оказывается, пресловутая рассеянность Маршака заходила так далеко, что он ставил под собственными стихами — чужую подпись!

Тут в наш рассказ вклинивается вставная новелла.

V

Владимир Пяст — поэт из школы символистов, человек причудливого характера и трудной судьбы, приятель Александра Блока — выпустил всего две книжки для детей, и достаточно беспристрастного взгляда на «Льва Петровича», чтобы убедиться: по своей стилистике, по образу главного героя это стихотворение чрезвычайно далеко от второй детской книжки того же автора и от всего его творчества. Вторая книжка, вышедшая несколько лет спустя,— «Кузнечик, цикада и птица корморан»,— несомненно, пястовское произведение, и совершенно очевидно, что оно и «Лев Петрович» ни в коем случае не могли быть написаны одной и той же рукой.

Стихотворение «Лев Петрович», изданное отдельной книжкой под именем В. Пяста, никогда не привлекало внимание критиков или книговедов, а приглядеться к нему стоило бы, потому что... Впрочем, сначала приглядимся:

Лев Петрович Пирожков
Был немножко бестолков.

Вместо собственной постели
Ночевал он на панели,
Удивляясь лишь тому,
Что проходят по нему.

Если можно верить слуху,
Он, со службы приходя,
Вешал часики на муху
Недалеко от гвоздя.

Уносил с обеда ложку
И в передней каждый день
Надевал живую кошку
Вместо шапки набекрень.

По ночам, когда, бывало,
За окном луна вставала,
Он со свечкой шел к окну
Любоваться на луну.

Лев Петрович Пирожков
Был довольно бестолков.

Человек он был хороший,
Но всегда менял калоши:
Купит пару щегольских,
А гуляет — вот в таких!

За дровами у сарая
На дворе он ждал трамвая
И сердился — просто страсть —
Что на службу не попасть.

С очень длинною удою
Он на озеро ходил,
Сам скрывался под водою,
А карась его удил.

Очень часто к телефону
Вызывал свою персону:
«Два пятнадцать двадцать пять,
Льва Петровича позвать!»

Лев Петрович Пирожков
Был ужасно бестолков.

Он пошел на именины
Воробьевой Антонины,
А попал в соседний пруд.
Тут
И был ему капут [30].

«Лев Петрович», конечно, далеко не дотягивает до классического «Рассеянного», но несомненно: перед нами не только образ, чрезвычайно похожий на героя Маршака, но и стихотворение, совпадающее с маршаковским по

целому ряду сюжетных, композиционных и стилистических признаков. Так же, как «Рассеянный», «Лев Петрович» начинается двустишием, которое представляет героя в его главном качестве («рассеянный» — «бестолковый») и становится затем рефреном. Так же, как «Рассеянный», «Лев Петрович» состоит из ряда более или менее однородных эпизодов, разбитых рефреном на композиционно соотнесенные части. Лев Петрович путает калоши, Рассеянный — гамаши; Лев Петрович надевает на голову живую кошку, Рассеянный — сковороду, причем делают они это в одинаковых синтаксических конструкциях: об одном говорится: «Надевал живую кошку *Вместо* шапки набекрень», о другом — «*Вместо* шапки на ходу Он надел сковороду». Об одном: «Вместо собственной постели Ночевал он на панели». О другом: «Вместо валенок перчатки Натянул себе на пятки».

Изысканная «детская» простота стиха, неприметно инкрустированная в стихи скороговорка — «За дровами у сарая На дворе он ждал трамвая», наконец, игра с цифрами — «Два пятнадцать двадцать пять» — все это так же далеко от Пяста, как близко к Маршаку. Если бы под стихотворением не стояло имя другого автора — появись оно в печати, например, анонимно,— ни у кого не было бы и тени сомнения, что перед нами — маршаковское произведение, ранний вариант Рассеянного, нащупывание темы, недалекие подступы к образу.

Это сходство становится еще наглядней, если сравнивать со «Львом Петровичем» не канонический текст «Рассеянного», а его черновые варианты,— черновики «Рассеянного» начинаются, фигурально говоря, там, где кончается «Лев Петрович»:

Вместо чая он налил
В чашку чайную чернил
Вместо хлеба ⟨булки⟩ съел он мыло
Очень горько это было.
⟨Вместо сладкого варенья⟩
⟨Съесть хотел он бутерброд⟩

Ничего не замечая
Вместо утреннего чая
Из бутылки он налил
В чашку чайную чернил
Вот какой рассеянный
С улицы Бассейной
⟨Вместо⟩ [31].

Существует предание о том, как Маршак после долгого перерыва встретил Пяста — в нужде и в болезни — и, чтобы поддержать его, предложил ему написать детское стихотворение для издательства «Радуга». Пяст стал отнекиваться: он, дескать, никогда не писал для детей, да и его ли, Пяста, это дело... Тогда Маршак оказал Пясту «необыкновенную помощь: выхлопотал у Клячки аванс под будущую книжку, а потом написал за него эту книжку, которая так и вышла под именем Пяста. Это был самый первый, неузнаваемый вариант «Рассеянного» — книжка под названием «Лев Петрович»...» [32]

Так писал сын поэта, И. С. Маршак, впервые предавая гласности тайну «Льва Петровича» и несколько преувеличивая, как мы могли убедиться, «неузнаваемость» раннего предшественника Рассеянного. Не исключено, что архивные материалы со временем подтвердят сообщение И. С. Маршака, но уже сейчас, на основании имеющихся сведений и стилистического анализа, можно с уверенностью заключить: «Лев Петрович» принадлежит Маршаку. В этом случае имя «В. Пяст», стоящее на обложке, следует считать еще одним, неучтенным псевдонимом (точнее — аллонимом) С. Маршака. Это была маленькая мистификация, заговор двух поэтов во имя дружбы. Заговор удался, и мистификация продержалась почти полвека.

Случайно ли стихотворение о чудаке было подарено человеку с устойчивой репутацией чудака? Шляхетская чопорность и преувеличенная вежливость Пяста казались старомодными и в начале века, а в двадцатые годы они выглядели уже просто смешными. Когда В. Э. Мейерхольду сказали, что Пяст, приглашенный в театр консультировать работу над стихом, прилетает на самолете, знаменитый режиссер не мог сдержать смеха: «Пяст в самолете!!! Пяст прилетает!!!» — повторял В. Э., хохоча» [33].

Мейерхольд мгновенно увидел сцену по-режиссерски: «...сочетание этой старомодной фигуры с авиасообщением способно разбудить юмор» [34]. Точно так же, как старомодная вежливость Рассеянного в толчее ленинградского (зощенковского!) трамвая двадцатых годов.

«Зощенковское начало», не увиденное ни одним из писавших о Рассеянном критиков, разглядел и передал в своих рисунках к первому изданию сказки В. М. Конашевич (как уже говорилось, художники-иллюстраторы зачастую оказывались более проницательными истолкователями произведений детской литературы, чем критики). «Конашевич читает строчку «на улице Бассейной» не как проходную, чуть ли не притянутую для красивой рифмы к «Рассеянному», но как точное и конкретное определение места действия: сегодняшняя, 1930 года ленинградская улица с ее развороченным, распадающимся зощенковским бытом» [35],— пишет современный исследователь Ю. Герчук, добавляя, что имя Зощенко всплывает здесь не случайно, так как в том же 1930 году вышла его повесть «Сирень цветет» с рисунками Конашевича, близкими к рисункам в детской книжке...

Пяст стал не только «владельцем», подставным автором «Льва Петровича», но, по-видимому, и одним из его прототипов. «Однажды,— рассказывает В. Шкловский,— потеряв любовь или веру в то, что он любит... Пяст проглотил несколько раскаленных углей и от нестерпимой боли выпил чернил... Я приходил к Пясту в больницу. Он объяснял, смотря на меня широко раскрытыми глазами, что действовал правильно, потому что в чернилах есть танин, танин связывает и поэтому должен помогать при ожогах. Чернила были анилиновые — они не связывали» [36]. Не этот ли горький эпизод стоит за питьем чернил во *всех* черновых вариантах «Рассеянного»? Трагикомическая фигура Пяста проясняет гибельный финал смешного стихотворения о чудаке: «Тут и был ему капут».

Замечательно, что этот трагический чудак сам чрезвычайно интересовался чудаками и собирался сочинить нечто вроде истории и теории чудачества. Об этом он сообщил Б. М. Зубакину, который поддержал замысел Пяста и советовал непременно написать: «Кто такие «чудаки»— и их роль в культуре (ряд био-«графических» портретов

лиц вроде шашечного «чудака», брата Городецкого, Кульбина, Цибульского etc.)» [37]

О чудаках, о их роли в культуре Пяст написал книгу «Встречи», а Маршак — книгу «Вот какой рассеянный».

VI

Блестящий импровизатор и экспромтер, с легкостью облекавший в стихи «мысль, какую хочешь», Маршак шел к «Рассеянному» долгой, трудной дорогой. «У «Рассеянного с улицы Бассейной» было множество вариантов» [38],— писал он впоследствии. Маршак, конечно, имел в виду свои черновые рукописи, но у «Рассеянного» были и варианты иного рода: готовые стихотворения, созданные на пути к образу странного героя с Бассейной улицы.

Одним их таких вариантов оказался, как мы видели, «Лев Петрович». Другим — вышедшая в том же издательстве «Радуга» за два года до «Льва Петровича» книжка «Дураки». Эту книжку Маршак выпустил под псевдонимом «С. Яковлев». Псевдоним явно свидетельствует о неудовлетворенности Маршака своим произведением,— возможно, автор счел, что фольклорность здесь оборачивается стилизацией:

На суку сидит верхом,
Бьет с размаху топором.
Говорит с верхушки птица:
Эй, дурак! Беда случится:
Сук подрубишь под собой —
Полетишь вниз головой!
Ай, люли, люли, люли,
Пролетали журавли...

В рукописи Маршака первые наброски «Рассеянного» находятся рядом с черновиками стихотворения «Дураки». «Рассеянный» фольклорен ничуть не менее, чем «Дураки», но лишен и намека на стилизаторство: «Эта филигранная работа — образец освоения фольклора без заимствования или повторения фольклорных мотивов» [39],— справедливо считает Борис Бегак. Кроме того, «Дураки» представляют чисто деревенский, сельский, крестьянский



Обложка первого издания.
Художник В. Конашевич

тип простодушного чудачества, а герой «Рассеянного» — сугубо городской.

Это очень хорошо почувствовали и передали художники, иллюстрировавшие Маршака: и у Лебедева, и у Конашевича, и у других Рассеянный предстает чисто городским персонажем, окруженным аксессуарами городского быта. Он просыпается в городской и, по-видимому, коммунальной квартире, так что постоянные «не то!» и «не ваши!» осмысляются рисунками как замечания соседей, а не родственников. Из городского интерьера Рассеянный попадает на городскую улицу, и приключения его заканчиваются тем, что он никак не может уехать *из города*!

Значит, переход от «Дураков» к «Рассеянному» сопровождался перемещением сюжета из деревни в город. По счастливой случайности мы располагаем *промежуточным* вариантом замысла о чудаке: в рукописях Маршака сохранилось стихотворение о некоем Егоре — одном из провинциальных «дураков», который, покинув свое захолустье, попал в Ленинград и стал превращаться в Рассеянного. Здесь была сделана попытка мотивировать чудачества персонажа его неграмотностью: «Вам, неграмотные дети, Будет худо жить на свете», — мораль стихотворного рассказа о Егоре. Еще ненаписанный «Рассеянный» явственно проступает сквозь строчки этого стихотворения:

Вот Егор —
Мой знакомый.
До сих пор
Жил он дома.
А попал в Ленинград —
Он и жизни стал не рад.
В Ленинграде улиц тыща,
А какие там домища!

Проживал Егор в квартире
Триста семьдесят четыре,
В доме двести двадцать два
Против церкви Покрова.
Раз он вышел за ворота,
Да и сбился вдруг со счета.

Не нашел пути назад.
Что за город Ленинград!
Две недели
Горевал,
На панели
Ночевал.

Тут надо прервать цитирование, потому что в следующей строке появляется — названный своим подлинным, хотя и по-бытовому упрощенным именем — еще один исторический чудак. Это — прославленный человеколюбец, московский тюремный доктор Федор Петрович Гааз, любимый персонаж А. И. Герцена и А. Ф. Кони. С его именем (в маршаковской рукописи он именуется «доктор Газе») в историю Рассеянного вводится еще одна городская легенда о добрейшем чудаке, одном из тех, с кем в XIX веке постоянно связывались анекдоты «чудаческого» цикла. В стихотворении Маршака, предваряющем «Рассеянного», доктор Газе появляется как будто нарочно для того, чтобы засвидетельствовать: творческая мысль поэта кружилась около известных чудаков.

Правда, доктор Гааз (Газе) — московский житель и герой московских анекдотов, а действие рассказа о Егорке отнесено к Ленинграду. Но ведь и профессор Каблуков — москвич. Анекдотические чудаки прошлого столетия тем и знамениты, что, отправляясь из одной столицы в другую, все время попадали не туда: вместо Петербурга — в Москву, вместо Москвы — в Петербург. Московский профессор Каблуков стал прототипом героя маленькой ленинградской поэмы. Оказавшись в Ленинграде, Егорка идет на прием к московскому доктору, как герой Вельтмана идет взглянуть на Кремль, не догадываясь о своем пребывании в Петербурге. Появление в рассказе тюремного доктора Гааза, быть может, бросает скрытый свет на приезд Егорки в Ленинград и связывает его с Пястом, вернувшимся в родной город из ссылки:

Доктор Газе
Дал Егорке
Борной мази
И касторки.

И сказал ему:
— Смотри,
Мазью тело разотри,
А касторку выпей дома,
Перед чаем, в два приема.
После доктора больной
Побежал к себе домой.
Взял касторки половину,
Стал тереть бока и спину,
А потом, благословясь,
Начал есть из банки мазь.

После праздничного чая
Ожидал Егор трамвая.
Ждал трамвая номер два,
Что идет до Покрова.
Как подъехала шестерка —
Живо влез в нее Егорка,
До конца не вылезал
И приехал на вокзал.
Говорит он:
— Вот досада,
Привезли куда не надо!
Я не буду дураком
Да пойду себе пешком [40].

Стихотворение продолжается еще несколькими анекдотическими эпизодами, но и по приведенной части видно, сколько нитей тянется от него ко «Льву Петровичу» и «Дуракам» — в одну сторону, к «Рассеянному» — в другую. Подобно Льву Петровичу, Егорка ночует на панели и ждет трамвая, а подобно Рассеянному — едет в трамвае «куда не надо». Живет Егорка «против церкви Покрова»,— кажется, по соседству с Бассейной. Нужно только, чтобы не чудак удивлялся городу — «Что за город Ленинград!», а, напротив, весь город изумлялся, глядя на чудака: «Вот какой рассеянный!»

Так было найдено определяющее слово и мотивировка всех поступков героя — рассеянный. Слово стало стержнем, на который легко — но не слишком ли легко? — стали нанизываться однородные нелепости:

Был рассеян мой сосед.
Натворил он много бед.
⟨Клал он кошку на кровать.
Сам под стол ложился спать.
Ставил горлом вниз бутылку,
Уносил с обеда вилку,
В суп ронял свое пенсне
И сморкался он в кашне⟩
Раз набил он перцем трубку,
А табак насыпал в ступку
И до вечера толок
Вместо перца табачок.
А однажды...[41]

Начав своего «Рассеянного» с попытки дать ему точный — с указанием номера дома — адрес (как у Егорки), Маршак послал своего героя покупать топор в посудный магазин. Можно высказать предположение, что этот эпизод был отвергнут, так как оказался излишне конкретным: «Госфарфор» и «приказчики» выдают приуроченность события ко времени нэпа и ограничивают возможность художественного обобщения. Черновики свидетельствуют, что Маршак пытался заменить фарфоровый магазин — писчебумажным и цветочным:

Однажды тот же гражданин
Зашел в ⟨бумажный⟩ цветочный магазин
Спросил его приказчик:
— Вам роз иль орхидей?
А он ответил: Ящик
.... гвоздей [42].

Затем, отталкиваясь, должно быть, от своих недавних «обувных» фамилий (Башмаков и Каблуков), Рассеянный неожиданно стал примерять обувь в цветочном магазине:

Усевшись ⟨в мягком⟩ чинно в кресле,
Он снял сапог с ноги
Потом спросил ⟨он⟩: Не здесь ли
⟨Мне шили⟩ ⟨Найдутся⟩ Купил я сапоги? [43]

Весь этот вариант был забракован, и Рассеянный отправился на телеграф:

Однажды утром он стремглав
〈Пошел〉 Влетел на главный телеграф
〈На телеграфном〉 И там на синем бланке
Он написал: Москва
Садовая гражданке
Марии сорок два
Взглянув на этот синий лист
Захохотал телеграфист [44].

Дальше шел (не сохранившийся в маршаковских черновиках) текст телеграммы, которую собирался отправить Рассеянный:

Сердечно поздравляю
Зернистую икру,
В подарок посылаю
Мамашу и сестру [45].

Эпизод с телеграфом был в свой черед отвергнут, и тогда стал вырисовываться другой — с вокзальной путаницей Рассеянного, тот эпизод, который в своем окончательном виде попал в канонический текст стихотворения:

〈— Блины у нас в буфете!—
Сказал ему кассир.
— До Клина мне билетик!—
Воскликнул пассажир.〉
〈Насилу до вокзала
Добрался пассажир
И вымолвил устало
— Послушайте, кассир〉 [46].

Все это было зачеркнуто, и работа продолжалась, пока не были найдены хорошо известные всем строки — простые, звонкие, графически четкие и динамичные:

Он отправился в буфет
Покупать себе билет,
А потом помчался в кассу
Покупать бутылку квасу.

Вот какой рассеянный
С улицы Бассейной!

Закончив работу над стихотворением, Маршак не расстался со своим героем. Рассеянный живет у Маршака не только на Бассейной улице, а буквально на всех перекрестках его творчества. Не слишком сгущая краски, можно решиться на утверждение: во всю свою жизнь Маршак только и делал, что сочинял Рассеянного. То отдаляются от Рассеянного, то приближаются к нему, то посягают на сходство, то делают гримасу непричастности другие чудаки, растяпы, простофили, эксцентрики, дерзкие или наивные нарушители привычных и устойчивых норм. Что-то от Рассеянного есть даже в маленьком мастере-ломастере, тем более — в дураке, который делал все всегда не так, и в старушке, искавшей пуделя четырнадцать дней, и в старце, взвалившем на спину осла, и в традиционном фольклорно-цирковом дуэте Фомы и Еремы.

«Рассеянный»— инвариант значительного пласта творчества Маршака, множества его произведений. Вокруг «Рассеянного»— ореол вариаций, приближений, возвращений к образу, который нельзя ни повторить, ни бросить.

VII

Хорошая шутка — прекрасная вещь, но неужели такие грандиозные, многолетние усилия были положены только на то, чтобы пошутить? Или, быть может, здесь скрывается еще и серьезная задача — ведь объясняют педагоги, что сказка Маршака «приучает к аккуратности»?

Однажды Чуковский написал Маршаку о своей работе над книгой «От двух до пяти»: «Между прочим, я говорю в ней о том, что те Ваши сказки, которые мы называем «потешными», «шуточными», «развлекательными», на самом деле имеют для ребенка *познавательный* смысл — и ссылаюсь при этом на самую озорную из Ваших сказок — на «Рассеянного». Посылаю Вам эти странички из своей будущей книги. Очень хотелось бы знать, согласны ли Вы с моей мыслью...» [47]

«То, что Вы пишете о познавательной ценности веселой книжки, конечно, совершенно правильно и полезно,— отвечал Маршак.— В раннем возрасте познание неотделимо от игры. Не понимают этого только литературные чиновники, которые ухитрились забыть свое детство так прочно, будто его никогда не было»[48].

Эта переписка вводит в наш рассказ о судьбе «Рассеянного» два очень важных понятия: познание и игра.

Чтобы правильно ориентироваться в мире, маленький человек должен понять его устройство, овладеть его законами, будем ли мы под словом «мир» понимать физическую, природную реальность или реальность социальную и культурную. Тем более, что для познающего мир ребенка это разделение еще не существует или не существенно: детское восприятие мира целостно, синкретично. Овладевая понятием нормы, дитя не отличает законов природы от правовых установлений. В стихах и пьесах Маршака постоянно варьируется одна и та же коллизия: человек власти (царь, король, принц, принцесса) держит в руках всю механику юридического закона и полагает, будто может покушаться и на законы природы. Наоборот, человек народа (солдат, матрос, свинопас, падчерица) распространяет свое уважение к законам природы и знание их непреложности на моральные и правовые законы. Между этими противопоставленными персонажами идет борьба за норму. За нормальные — то есть человеческие — отношения.

Шапку следует носить на голове, валенки — на ногах. Это — простенькая бытовая норма. Но в ее основе лежит представление о законах природы: вся наша жизнь протекает в мире, где есть низ и верх. Человек, натягивающий себе на пятки «вместо валенок перчатки», нарушает одновременно культурно-бытовую и природную норму: он самым неподобающим образом смешивает верх и низ, руки и ноги.

Замечено, что дети (и народы, переживающие свой «фольклорный» период) с великой охотой сочиняют, рассказывают, слушают стишки и сказки, песенки и анекдоты, где мир представлен «вверх ногами», перевернутым, вывернутым наизнанку: «Жил-был Моторный на белом свету, пил-ел лапти, глотал башмаки», «Ехала деревня ми-

мо мужика», «Овца да яйцо снесла, на дубу свинья да гнездо свила» — это примеры из русского фольклора. Дерзкое и предвзятое искажение действительности связано с познавательными достижениями: тот, кто утверждает, будто «Фома едет на курице», уже хорошо знаком с естественным положением вещей — верхом ездят на коне, а не на курице. Овца не несет яиц, а свинья не вьет гнезда. Негоже глотать башмаки да лапти — для них есть более подходящее употребление.

Во всех этих фольклорных «перевертышах» (термин, введенный в научный оборот Чуковским) происходит игровое, радостное, победительное утверждение нормы. Человек настолько овладел нормой, что может позволить себе пороскошествовать ироническим ее нарушением. Для ребенка же здесь — хитрое испытание на взрослость, своего рода «инициация» (возможно, своим происхождением фольклорные перевертыши обязаны этому древнейшему обряду). Настолько ли ты, дорогой, знаком с нормальным миропорядком, чтобы распознать нарушение и радостно рассмеяться, обнаружив его? Рассмеяться победительно? Тебе предлагается задача, правильный ответ на которую — смех...

Понятие нормы существует постольку, поскольку есть «не-норма», антинорма, анормальность. Вне этого противопоставления понятие нормы фиктивно. Познавательная роль перевертыша проявляется в том, что он расслаивает мир на эти две противопоставленные и взаимоосмысляющие части. Перевертыш — свидетельство аналитического подхода к действительности. На тех страницах, которые Чуковский подвергал суду Маршака (это были страницы, подготовленные к десятому изданию книги «От двух до пяти»), стоит:

«Вовлекая ребенка в «перевернутый мир», мы не только не наносим ущерба его интеллектуальной работе, но, *напротив, способствуем* ей, ибо у ребенка у самого есть стремление создать себе такой «перевернутый мир», чтобы *тем вернее утвердиться в законах, управляющих миром реальным*»[49].

И дальше: «Лаконичные, веселые, звонкие строки «Рассеянного» полны перевертышей,— не потому ли они с давнего времени так привлекают к себе миллионы

ребячьих сердец? В том смехе, которым дети встречают каждый поступок героя, чувствуется самоудовлетворение, не лишенное гордости: «Мы-то знаем, что сковорода — не одежда и что на ноги не надевают перчаток!» Лестное для них сознание своего умственного превосходства над незадачливым героем поэмы возвышает их в собственном мнении.

Все это непосредственно связано с познанием подлинных реальностей жизни: ведь этим путем малыши закрепляют скромные завоевания своего житейского опыта» [50].

Так оборачивается «Рассеянный» к своему маленькому читателю. А для взрослого он служит веселым напоминанием о тех изначальных, фундаментальных основах бытия, о которых он, взрослый, быть может, и думать забыл. В то самое время, когда Маршак торил пути к образу смешного и обаятельного чудака — в 1928 году,— М. Кольцов сообщил М. Горькому о создании сатирического журнала «Чудак». М. Горький одобрил замысел журнала и его название: «Что есть чудак?— вопрошал он в письме из Сорренто и сам же разъяснял:— Чудак есть человекоподобное существо, кое способно творить чудеса, не взирая на сопротивление действительности, всегда — подобно молоку — стремящейся закиснуть» [51]. Возвращать свежесть стремящейся к закисанию действительности — вот призвание чудака, чудодея, эксцентрика. Его роль — ферментирующая, созидательная, упорядочивающая.

«Рассеянный» — такой же довод в пользу порядка и гармоничности, как все остальные произведения Маршака. Рассеянный доказывает ту же истину, что и аккуратный почтальон, деловитый ремесленник, отважный тушитель пожаров, но доказывает ее по-другому. Что-то от рассеянности автора, возможно, попало в образ героя, но не бытовой, не автобиографической стороной, а лирической, направленной на изживание разгильдяйства, дисгармонии, хаоса. Неверно, будто стихотворение автобиографично — потому-де, что Маршак — рассеянный. Оно лирично, потому что Маршак — антирассеянный. Стоило бы обратить внимание вот на что: какими дисциплинированными, вышколенными, великолеп-



Страница из первого издания
с иллюстрацией В. Конашевича

но организованными стихами воспел Маршак своего недисциплинированного, дезорганизованного, расхлябанного и рассеянного героя!

Не потому ли Маршак умалчивает о профессии героя, что она совпадает с профессией автора — поэта, склон-

ного к эксцентрике и жестко ограничившего автобиографичность своей лирики? Не потому ли Рассеянный — единственный герой Маршака, изображенный вне профессии, вне трудовой деятельности, что совершаемые им чудачества и есть его профессия, его *работа*? Один заставляет реку отдавать свою энергию людям, другой наводит блеск на ботинки, третий спасает создания рук человеческих от огня, четвертый доставляет корреспонденцию точно по адресу, и все они, враз или врозь, служат упорядочению окружающей человека среды, а Рассеянный включается в эту работу, доказывая — способом от противного — ее необходимость и, сверх того, необходимость «упорядочения» самого человека. Деятельность героя *изображена, но не названа.*

Рассеянный — не антипод маршаковских тружеников, он их идеолог, художник, созидающий на языке искусства тот же мир, который они созидают трудом. Под маской Рассеянного скрывается артист, поэт эксцентрического жанра, парадоксальный двойник строгого и дисциплинированного Маршака.

Противоречие между обаятельностью героя и его поведением, ломающим рамки общепринятых норм,— вот та загадка, которая мучила читателей, заставляя их задавать автору «наводящие» вопросы, мучила художников, не знавших, как относятся к Рассеянному свидетели его чудачеств, и критиков, недоумевающих, как им быть со столь странным героем. Привыкшая к тому, что детская литература предлагает своим читателям либо положительного героя (пример для подражания), либо отрицательного (пример для отталкивания и расподобления), критика пыталась применить эти же мерки к Рассеянному.

Казалось бы, ясно: он — носитель хаоса и дисгармонии, он мешает серьезным людям заниматься серьезными делами, наконец — рассеянность вообще недостаток, а потому — зачислить его в отрицательные и вся недолга. Ведь и автор посмеивается над своим героем. Но тогда почему он такой симпатичный? Может, он положительный? Но ведь автор не зря же посмеивается над ним? Это недоразумение тянулось долго и не закончилось доныне. Рассеянный порой все еще трактуется как образ



Страница книги
с иллюстрацией В. Лебедева

сатирический, отрицательный. Двойственность образа игнорируется для удобства толкования.

Самого Маршака не слишком волновал вопрос о разделении литературных героев на положительных и отрицательных. Маршак считал, что литературный герой — не

электрод, на котором следует ставить знак плюс или минус, чтобы, упаси бог, в темноте не перепутать. По этому поводу поэт высказался с обезоруживающей иронией:

Над страницами романа
Не задумался Толстой:
Кто там — Вронский или Анна —
Положительный герой?

В том-то и дело, что к Рассеянному не подходят определения «положительный» и «отрицательный». Он эксцентрик, то есть сатирический объект и субъект-сатирик *одновременно*, артист, *показывающий* то, о чем поэт (в духе Маршака, Эдварда Лира или Даниила Хармса) *говорит*, художник, заменивший эксцентрическое слово таким же делом.

И тут снова иллюстраторы Маршака оказались проницательней, чем некоторые его критики. Из нескольких вариантов рисунков, созданных В. Лебедевым к маленькой поэме Маршака, лучший, конечно, тот, где герою придано сходство с самым обаятельным эксцентриком в мире — с Чарли Чаплином [52]: котелок и усики, парусящие штаны, нелепые башмаки и тросточка. Между прочим, в одном из рукописных вариантов тросточка имелась и у Рассеянного, и он играл ею (словесно), как Чаплин — своей (предметно): тросточка была «с набалдым золоташником» [53].

На рисунках В. Конашевича (позднейших, тех самых, которые были одобрены К. Чуковским за молодость героя) эксцентрический характер обаятельного чудака проявлен по-другому: у Рассеянного появилась собачонка — смешной и милый песик, показывающий, как надо делать, когда Рассеянный делает не так. Рассеянный, скажем, пытается натянуть на ногу перчатку, а песик, подсказывая правильное решение, несет в зубах башмак. В. Конашевич буквально воспроизвел ситуации популярных эксцентриад: собачка — традиционный напарник циркового эксцентрика.

Двойственность образа проявляется в том, что не только автор с читателем смеются над чудаком, но и чудак, сохраняя истовую строгость лица, смеется вместе с



Иллюстрация В. Лебедева

автором и читателем. В поступках Рассеянного явственно ощутим привкус пародии. Было бы в порядке вещей, если бы в стихах о Рассеянном появились литературно-пародийные мотивы. Мне порою кажется, будто известные строки:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки,—

уже спародированные кем-то довольно бестактно:

Я на правую ногу надела
Калошу с левой ноги,—

Маршак пародирует с беззлобной иронией:

Вместо валенок перчатки
Натянул себе на пятки.

Трагическое душевное смятение, выразившее себя в жесте, становится выраженным в подобном жесте смятением комическим. На место путаницы «левое — правое» подставляется путаница «верхнее — нижнее», вполне соответствующая «снижающей» роли пародии. Другие не менее известные строки:

— Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон! —

быть может, тоже спародированы Маршаком:

— Глубокоуважаемый
Вагоноуважатый!
Вагоноуважаемый
Глубокоуважатый!
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить.
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить?

Вместо заблудившегося «в бездне времен» трамвая появляется чудаковатый пассажир, «заблудившийся» в трамвае и в собственной фразе. Трагическая растерянность преобразована в комическую рассеянность, но и в этом, и в предыдущем случае сохраняется фразеология и интонация пародируемого текста при всех «снижаю-

щих» переосмыслениях. Любопытно, что пародируются стихи двух поэтов, возникшие в одну эпоху в близких литературных кругах. Непосредственное соседство двух пародий, быть может, подтверждает объективность существования каждой из них. Литературно-пародийные мотивы не так уж невероятны в стихотворении о персонаже, прототипом которого был И. А. Каблуков — завсегдатай литературных кружков и обществ начала века.

Острота пародий «усреднена», притуплена, если не вовсе снята тем, что пародии исходят как бы не от автора, а от Рассеянного. Они приписаны герою, отнесены на его счет и входят в характеристику образа намеком на то, что в литературном багаже Рассеянного царит такой же беспорядок, как в багаже пассажирском. Но существование литературного багажа у такого, казалось бы, простоватого героя подтверждает: перед нами — артист, художник, поэт эксцентрического жанра.

Некогда было остроумно замечено, что из всех многочисленных героев Шекспира его произведения мог бы написать только Гамлет (да еще, пожалуй, Горацио). Из всех героев Маршака только один мог бы выступить в роли автора маршаковских произведений: Рассеянный.

VIII

Первое издание книжки «Вот какой рассеянный» было выпущено в 1930 году Госиздатом тиражом 20 тысяч экземпляров. В том же году вышло еще и второе издание — тем же тиражом. В следующем, 1931 году вышло еще два издания — третье и четвертое — по 50 тысяч экземпляров каждое. Казалось, книжке предстоит легкая и счастливая судьба. Тем более, что замечательное стихотворение Маршака проиллюстрировал Владимир Конашевич — уже в ту пору признанный мастер книжной графики.

Впрочем, «проиллюстрировал» — ужасно неточное слово. Правильнее было бы сказать — превратил в книгу. Работа Маршака и Конашевича не расслаивается, но образует органическое единство, которое и есть — книга, совместное произведение двух мастеров. Маршаку вообще необыкновенно везло в этом смысле — художники его

книг были не «обслуживающим персоналом», но соавторами.

«Вот какой рассеянный», напечатанный в собрании сочинений Маршака,— совсем не то, что в книжке Конашевича, хотя текст совпадает до запятой. Художник проиллюстрировал почти каждое двустишие, так что любые две строчки стихотворения и рисунок к ним превращаются в некое подобие кинокадра, а книжка — в ленту диафильма. Этим была резко подчеркнута повествовательная, событийная основа стихотворения, диалектика прерывистости и непрерывности, дробности и целостности. Одновременно усилилась и характерологическая основа образа героя, потому что на каждую маршаковскую деталь нелепого, «перевернутого» мира Рассеянного приходится два-три и больше графических перевертышей, добавленных Конашевичем. Чем обобщенней текст поэта, тем конкретней «текст» художника.

Маршак просто сообщает, что «Жил человек рассеянный На улице Бассейной», а Конашевич наполняет находящееся по этому адресу жилище густой атмосферой «рассеянности». Он начинает с буквально перевернутой — висящей вверх ногами — картины на стене, изображает башмак, стоящий на стуле, а свечу под стулом (другой башмак отыскивается на комоде), шумовку, висящую на вешалке рядом с какой-то одеждой, валенки на туалетном столике, самого Рассеянного, который лежит в постели «наоборот» — ногами на подушке. Даже табличка с обозначением улицы оказывается не там, где ей положено, а внутри квартиры,— кажется, в прихожей.

Можно было бы сказать, что Конашевич нарисовал комикс, если бы за этим словом не тянулась такая худая слава. Между тем комикс, понятый как *метод конструкции* детской книги,— есть не что иное, как идеальная реализация известного принципа, сформулированного Чуковским: «В каждой строфе, а порою и в каждом двустишии должен быть материал для художника, ибо мышлению младших детей свойственна абсолютная образность. Те стихи, с которыми художнику нечего делать, совершенно непригодны для этих детей. Пишущий для них должен, так сказать, мыслить рисунками» [54].

Замечательное соответствие рисунков Конашевича

поэтическим образам Маршака точно и последовательно описал Ю. А. Молок. Во-первых, у Конашевича в издании 1930 года (и в ряде последующих, повторяющих первое без изменений) Рассеянный «не индивидуальный характер, как в позднейшей интерпретации А. Каневского или самого же В. Конашевича (в изданиях 40-х годов)... Это один из обитателей «рассеянного царства», где все наоборот» [55]. Во-вторых, в беспорядке «рассеянного царства» есть своя упорядоченность: «Действие построено как явный гротеск. Здесь все как будто правдоподобно, форма каждого предмета очень конкретна, но, если все водворить на свои места, все тут же рассыплется» [56]. В-третьих, неконкретизованное поэтом «пространство» Конашевич использовал для продолжения игры — «если в стихотворении Маршака Рассеянному только представляется, что движется не трамвай, а вокзал, то художник не боится вообразить невероятное, и мы видим, как здание вокзала покачнулось, у него появились колеса, и вот оно уже несется навстречу застывшему «обезноженному» трамваю...» [57]

Другой исследователь — Э. Ганкина — считает, что иллюстрации Конашевича к первому изданию книги «Вот какой рассеянный» вошли в историю советской детской книги как ее классика [58]. Так же оценивается и работа Маршака: «Рассеянный» — шедевр поэзии для детей.

Но эти высокие оценки отделены от времени появления книги целой эпохой. В начале тридцатых годов на простодушного Рассеянного обрушивались самые неожиданные удары и обвинения — тем более решительные, чем менее обоснованные. Рассеянный прошел через эту эпоху, сохраняя истовую серьезность талантливого комика, не благодаря литературной критике, а вопреки ей.

Критика детской литературы в те уже далекие годы нередко выносила свои приговоры, не затрудняясь анализом. Априорность ее суждений, кажется, даже не предполагала предварительного исследования. Рассматривалось не конкретное воплощение конкретного замысла, а отвлеченная идея долженствования, абстрактное представление о том, каким произведению надлежит быть. Естественно, что конкретика произведения не совпадала

с критической абстракцией почти всегда, и противоречие между ними было тем глубже, чем художественно значительней было произведение. Ведь создание художника — всегда открытие.

О «Рассеянном» (в числе других тогдашних вещей Маршака) писали, например, так: «Эти веселые и легко запоминающиеся (благодаря формальному мастерству Маршака) куплеты не преследуют никаких воспитательных, агитационных или познавательных целей. Функция их чисто развлекательная...» [59] Это — один из самых доброжелательных отзывов; вообще же доброжелательство в критике детской литературы почиталось в ту пору чем-то неприличным, чуть ли не распиской в некомпетентности.

Случилось так, что книжка Маршака вышла в самый разгар дискуссии о детской литературе. Одним из главных пунктов дискуссии, начатой на страницах «Литературной газеты» и подхваченной другими изданиями, был вопрос о том, следует ли детской литературе быть «серьезной», безулыбчивой и насупленной или же допустимо, чтобы она время от времени, порой, изредка, иногда улыбалась, а то и смеялась. Многие участники дискуссии находили, что смех в детской литературе — свидетельство ее несерьезного отношения к читателю. Эти участники дискуссии зачисляли смех, юмор, игру — в разряд буржуазных пережитков, хотя прямо, формулировочно этого никто, конечно, не произнес. Так что сказать о «Рассеянном»: «функция его чисто развлекательная» — было далеко не безобидным делом.

Достойно восхищения, что критик, обвинявший «Рассеянного» в «чистом развлекательстве», тут же попытался защитить Маршака. Он защищал Маршака, *отделяя* поэта от его собственного произведения и перекладывая «вину» на издателей: «В последнее время Маршак сам отошел от этой своей манеры. А издательства с необъяснимым упорством возвращаются к переизданию явно непригодных его вещей...» [60]

Защитить Маршака вместе с его «Рассеянным», вместе со всем его творчеством взялся Горький. Опубликованная в «Правде» статья Горького «Человек, уши которого заткнуты ватой» отбивала лжепедагогические и псевдо-

социальные аргументы защитников «серьезности». Горький писал, что «ребенок до десятилетнего возраста требует забав, и требование его биологически законно». Что ребенок «хочет играть, он играет всем и познает окружающий его мир прежде всего и легче всего в игре, игрой». Что «тенденция позабавить ребенка» не есть «недоверие, неуважение к нему», она педагогически необходима как средство, как гарантия против опасности засушить ребенка «серьезным», вызвать в нем враждебное отношение к «серьезному». Что «та детская литература, которую создают люди, подобные С. Маршаку, отлично удовлетворяет эту важную потребность, и нельзя позволять безграмотным Кальмам травить талантливых Маршаков» [61].

«Статья Горького, при ее общетеоретической направленности,— считает историк детской литературы,— имела и прямую конкретную цель — защитить работу Гиза» [62],— того самого Госиздата, под маркой которого вышел «Рассеянный». И несмотря на то, что история маршаковской книги имеет продолжение, рассказ о «Рассеянном» уместно окончить здесь, потому что с этого момента его судьба всецело принадлежит читателям. А читатель у Маршака особенный:

Читатель мой особенного рода:
Умеет он под стол ходить пешком.
Но радостно мне знать, что я знаком
С читателем двухтысячного года!

«Популярность этого стихотворения огромна,— писал Чуковский через четверть века после выхода первого издания «Рассеянного».— ...Оно выдержало десятки изданий и переведено чуть ли не на все языки. Хотя Бассейной улицы уже давно нет в Ленинграде (ее переименовали в улицу Некрасова), но выражение «рассеянный с Бассейной», сразу ставшее народной поговоркой, попрежнему остается крылатым: его слышишь и в кино, и в трамвае, и в клубе:

— Эх ты, рассеянный с Бассейной!» [63]

Каждый ли, произносящий эту добродушную дразнилку, знает, что цитирует Маршака? Во всяком случае, далеко не каждый об этом думает. Формула «Рассеянный

с улицы Бассейной» зажила своей, отдельной от маршаковского стихотворения жизнью, вошла в речь разных общественных слоев, в сознание многих поколений, стала частью русского языка. А нелепые выходки чудаковатого героя продолжают радовать нынешних детей, как они радовали своих первых читателей — детей 1930 года. Иные литературные герои той поры — в автомобилях, в поездах и на самолетах — так и не смогли выбраться за пределы своей эпохи, а Рассеянный Маршака в своем отцепленном вагоне добрался до нашего времени и благополучно катит в будущее. Если прислушаться, можно уловить доносящийся оттуда, из будущего, смех — это смеются «читатели двухтысячного года». Дело тут, видимо, не в транспортной, а в художественной оснащенности героя.



ЧТО ОТПИРАЕТ «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»?



I

Можно искренне пожалеть каждого, кому не посчастливилось прочесть «Золотой ключик» в детстве. Детство, лишенное «Золотого ключика», кажется уже как бы не совсем полноценным. Промелькнувшая в беседе легкая цитата из сказки — это одна из разновидностей современного «шиболета», по которому на чужбине взрослости находят соотечественников выходцы из страны детства.

У Алексея Николаевича Толстого были основания назвать свою сказку «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (в рукописи) — «новым романом для детей и взрослых». Снятое в печати, это жанровое определение продолжает взывать именно о таком, сдвоенном подходе к сказке, о взгляде на нее под двумя углами, о включении сказки в два контекста — детской литературы и общелитературный. Забудь Толстой пометить свое произведение словами «для детей и взрослых» — все равно осталась бы необходимость «бинокулярного» взгляда на сказку, сочиненную столь значительным мастером и взысканную столь необыкновенной судьбой.

Обаяние сказки беспримерно и неотразимо. Воспоминание о ней полно томящих загадок. Одна из них — загадочность самого обаяния сказки. Другая — обращение большого художника к жанру детской сказки. В этом есть что-то подмывающее: кажется, это неспроста, что-нибудь тут не так. К тому же новый жанр — не просто сказка для детей, но сказочная повесть с несомненными чертами сатиры. Такая перемена провоцирует предположение, что здесь художник рассказал нечто, не вмещавшееся в другие жанры его творчества,—

предположение, как мы увидим дальше, вполне ошибочное, ибо в «Золотом ключике» рассказано как раз о том же, о чем идет речь в других произведениях Толстого. Третья загадка: каким образом фантастические приключения, случившиеся в условной сказочной стране с героями, носящими чужеземные имена, сумели отразить наше, читателей, детство, передать дух и актуальную проблематику эпохи? К этой книге тянет вернуться, как тянет в тот единственный и лучший в мире двор, где прошло наше детство.

Мы возвращаемся во дворы нашего детства и убеждаемся, что они выглядят иначе, чем в наших воспоминаниях. К счастью, взрослое аналитическое ви́дение не отменяет детского поэтического, но начинает жить рядом и вместе с ним. Мы становимся богаче, хоть и не всегда рады этому богатству.

Тут, надо сказать, «Золотому ключику» не повезло: он стал жертвой «ведомственного подхода» к литературе. Авторы серьезных научных монографий о творчестве Толстого не касаются сказки, числя ее, повидимому, за департаментом детской литературы. А специалисты по детской литературе выбирают аспект «детского чтения», предполагая, очевидно, что сказку включат в свои научные разборы исследователи творчества писателя — представители департамента литературоведческого. Бедный Буратино, лишенный собственной территории, бежит по меже между «взрослым» и «детским» на манер того, как в знаменитом фильме бродяга Чарли нелепо ковыляет вдоль пограничной линии, не смея и шагу ступить ни вправо, ни влево.

Надо рассмотреть сказку в обоих сродственных ей контекстах, соединить непосредственно-поэтическое восприятие сказки с профессиональным анализом, запахать межу. Даже предварительная прогулка по меже сулит немало неожиданных находок.

Для начала следовало бы выяснить — пусть в самых общих чертах — историю сказки. Снабдив «Золотой ключик» предисловием, автор сам позаботился об истории сказки. Едва ли не все писавшие о «Золотом ключике» ссылаются на это предисловие — порой с умилением, впрочем, понятным у взрослых, прикасающихся



А. Н. Толстой.
Портрет работы П. Корина. 1940 г.

к детству, но всегда с полным доверием, странным у взрослых, прикосновенных к науке, требующей проверки авторских свидетельств и мемуарных показаний. В предисловии говорится:

«Когда я был маленький,— очень, очень давно,— я читал одну книжку: она называлась «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы» (деревянная кукла по-итальянски — буратино).

Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый

раз по-разному, выдумывал такие похождения, каких в книге совсем и не было.

Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка».

Казалось бы, все ясно: и то, почему герой Толстого носит другое имя, и то, почему приключения Буратино так мало похожи на приключения Пиноккио. Названа книга Коллоди и указано, что связь с ней опосредована детским восприятием. Ясен и художественно достоверен образ ребенка — будущего писателя, предающегося творчеству, тогда еще почти бессознательному, в далеком малолетстве. Такой эпизод — мальчик, свободно фантазирующий на тему прочитанной книжки,— вполне мог бы занять место в каком-нибудь рассказе или повести А. Н. Толстого о ребенке, например в «Детстве Никиты»...

Жаль только, что в авторских предисловиях к детским сказкам не принято делать ссылки на источники,— было бы любопытно узнать, по какому изданию читал Толстой («когда был маленький,— очень, очень давно») книжку «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы». Жаль также, что Толстой не сообщил нам, на каком языке он читал эту книжку. Итальянским он не владел ни тогда, ни позже, а русские переводы сказки К. Коллоди стали выходить, по авторитетным источникам, начиная с 1906 года [1], когда Толстому шел двадцать четвертый год и он готовил к печати первую книгу своих стихов, так что ни о каком «чтении в детстве» не может быть и речи. Предисловие Толстого к «Золотому ключику» — авторская легенда о происхождении сказки, маленькая мистификация сказочника.

Мистификацию, насколько мне известно, заподозрил только один читатель. Правда, этим читателем был Ю. Олеша. Предисловие к сказке о Буратино привело в восторг автора сказки о трех толстяках. «Мне кажется, что это замечательно!» — воскликнул он и добавил: «Выдумано ли это Толстым или так и было на самом деле,— это роли не играет...» [2] Ю. Олеша допускал выдумку, ибо понимал, что предисловие к сказке —

это *часть сказки,* а правдивость сказочных событий не проверяется на бытовом языке — прямым накладыванием на события реальные.

Толстой пошел на мистификацию, чтобы на собственном языке сказки объяснить, как, в каком ключе следует ее читать. Писатель снял надпись о «романе для детей и взрослых» и заменил ее предисловием — текстом, трактующим о том же, но по-другому. Предисловие Толстого к «Золотому ключику» — это авторское истолкование жанра, развернутое жанровое определение, *жанровая установка.* Двойная адресация сказки заложена в ней как творческий метод.

Потому-то и поверили, потому-то и не заподозрили мистификацию, что сказочная повесть о Буратино рассказана в полном соответствии с предуведомлением писателя. Но особенности его сказочного повествования — плод расчетливого художества, а не наивной детской памяти. Предисловие сдвигает читательское восприятие *целенаправленно.* В чем же эта цель?

Нетрудно заметить, что предисловие стремится как бы затушевать, ослабить, стереть подлинную дату создания сказки — 30-е годы нашего столетия — и датировать ее, пускай даже условно, концом XIX века, когда писатель был маленьким. Эту вымышленную, условную, но настойчиво предлагаемую автором дату следует учесть и запомнить. Она так же важна, как и другая, знаменитая дата — «22 июня 1941 г.»,— завершающая трилогию «Хождение по мукам». Обе датировки сравнимы по своей художественной функции, обе требуют не столько историко-литературного или биографического, сколько — и прежде всего — собственно эстетического истолкования.

Почему автор так настаивал на переносе даты своей сказки — вопрос особый, и к нему еще придется вернуться.

II

В 1924 году в Берлине вышла на русском языке книга К. Коллоди «Приключения Пиноккио». Книгу выпустило издательство «Накануне» — орган тех русских



К. Коллоди

эмигрантских кругов, которые ратовали за возвращение на родину и мыслили себя как бы уже накануне возвращения. На титуле этой книги стояло: «Перевод с итальянского Нины Петровской. Переделал и обработал Алексей Толстой». Именно с этой книги начинается подлинная, не легендарная история «Золотого ключика».

Эта книга напоминает о том, что между итальянским оригиналом Коллоди и классическим произведением русской советской литературы для детей следует поместить текст, созданный посредником-переводчиком.

Быть может, со временем архивные документы помогут восстановить во всей полноте историю берлинско-

го издания «Приключений Пиноккио». Но и сейчас эта история реконструируется с высокой степенью вероятности. Тут на помощь приходит, прежде всего, стилистический анализ. Зная, с одной стороны, стиль и творческие принципы А. Толстого, с другой — стилистические возможности Н. Петровской, нетрудно заключить, что уже самый ранний из подписанных Толстым вариантов переработки итальянской сказки — по сути, толстовское произведение. Если бы строки, написанные А. Толстым и Н. Петровской, были набраны в берлинском издании разными шрифтами, то и тогда этот вывод не был бы очевидней.

Имя Нины Ивановны Петровской (1884—1928) мало что говорит нынешнему читателю. Современники знали ее как писательницу из круга символистов и человека бурной трагической судьбы. Ее брак с владельцем издательства «Гриф» С. А. Соколовым (писавшим под псевдонимом С. Кречетов) оказался неудачным и непродолжительным. Страстный порывистый характер бросал ее от одной привязанности к другой. Современники без труда разглядели в образе Ренаты из «Огненного ангела» В. Брюсова черты Н. Петровской. Тяжело больная, она в 1911 году покинула Россию (вместе с маленькой сестрой, тоже тяжко больной) и поселилась в Италии. Здесь Н. Петровская дошла до края нищеты и отчаяния[3]. В 1922 году в надежде на литературный заработок она приехала в Берлин и просила Толстого, своего давнишнего знакомого, способствовать изданию ее переводов. Вот тут-то сказка Коллоди и появляется впервые в биографии автора «Приключений Буратино».

Писательница весьма скромных возможностей (хотя В. Брюсов, например, полагал иначе), Нина Петровская ко времени приезда в Берлин стала превосходной журналисткой. С конца 1922 года на страницах газеты «Накануне» стали появляться ее антифашистские репортажи и памфлеты — «Рим», «Муссолини-диктатор», «Муссолини и terra incognita». Ее стиль окреп, избавился от символистских излишеств и дамского рассусоливания, обрел выстраданную четкость и определенность. Ее отзывы на текущую русскую литературу — на книги В. Пяста, М. Шкапской, В. Фигнер, С. Подъячева, А. Ам-

фитеатрова, Ф. Сологуба и А. Н. Толстого — отмечены демократизмом, глубиной и вкусом.

Вся рецензия Петровской [4] на книгу стихов Н. Крандиевской «От лукавого» ориентирована на Толстого — не потому лишь, что рецензентка с уважительным сочувствием воспроизводит строки поэтессы, посвященные Толстому. Нет, рецензентка в самом толстовском смысле противопоставляет стихи Крандиевской неприемлемому футуризму — с одной стороны, а с другой — уже преодоленному (вернее — преодолеваемому) символизму. В рецензии на альманах «Наши дни» Петровская отмечает, что многие современные произведения «носят несомненные следы сильного влияния А. Толстого» [5]. С творчеством писателя она связывает надежды на будущее русской литературы: «...огромные преодоления Алексея Толстого, каждой строчкой распинающего «канунную литературу»...— разве все это уже не колокольные звоны грядущего искусства?» [6]

К пятнадцатилетию литературной деятельности Толстого Петровская опубликовала большую статью о писателе, которая почему-то обойдена нашими исследователями. Статья начинается личными воспоминаниями Петровской о дебюте Толстого и постепенно переходит в разбор его произведений. «Формула писательской личности А. Толстого,— писала Петровская,— определилась сразу и одним только словом: художник. Чистый, кристаллизованный художник, связанный с предшествующими литературными школами лишь благородной культурной преемственностью, но самобытный в методах творчества» [7]. Особо отличает Петровская Толстого как художника современной темы, автора романа «Хождение по мукам» (так называлась тогда первая часть будущей трилогии), причем весь разбор романа сводит, по сути, к рассмотрению образа Бессонова. Смерть Бессонова, наступающая «в тот самый момент, когда не остается пяди земли, чтобы идти вперед»,— «может быть, самая потрясающая сцена в романе» [8].

Стиль журналистики, даже крепкой, едва ли годится для сказки. Толстой, по-видимому, хотел поначалу лишь отредактировать перевод «Пиноккио», выполненный Петровской. Но в силах ли большой художник

ограничиться редактированием книги, которая осуществлена в чуждой ему манере? Такое редактирование неизбежно перерастет в дискуссию. В результате появится не отредактированный перевод, а художественно переосмысленная переделка [9]. Поэтому на титуле берлинского издания «Приключений Пиноккио» появилось указание, четко определяющее степень участия сотрудников в общей работе: Н. Петровская перевела сказку, А. Толстой — переделал и обработал.

Имена А. Толстого и Н. Петровской встретились в одном и том же издании не впервые. Я хотел бы напомнить об одной такой встрече, откликнувшейся самым неожиданным и причудливым образом в судьбе сказки о Пиноккио — Буратино. Эта встреча произошла в 1914 году на страницах десятого (юбилейного) альманаха «Гриф». Среди других произведений в альманахе были напечатаны рассказ Н. Петровской «Смерть Артура Линдау» и «арлекинада в одном действии» А. Толстого «Молодой писатель».

В рассказе Петровской юноша-поэт Артур Линдау за столиком не то ресторана, не то кабака читает условному рассказчику свое стихотворение о странном наслаждении, которое принесла ему измена любимой женщины: поэт испытывает не муки ревности, а высочайшую полноту счастья, какую только может подарить бескорыстная любовь.

Дается портрет поэта: «Классический профиль юноши, с кудрями пажа, с длинными загнутыми ресницами, с ярким нежным ртом, похожим на какой-то редкий экзотический цветок». Портрет акцентируется: «Его редкостная красота магически притягивала к себе взоры даже самых равнодушных людей». Облик Артура Линдау можно соотнести, например, с портретом Блока в воспоминаниях А. Толстого: «У него были зеленовато-серые, ясные глаза, вьющиеся волосы. Его голова напоминала античные изваяния. Он был очень красив, надменен, холоден...» [10] Или с портретом Блока в воспоминаниях М. Горького: «Красивый такой, очень гордое лицо... иностранец... кудрявый... Строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения» [11]. Друг и удачливый соперник Артура Линдау являет другой тип

красоты: «с золотыми волосами и голубыми глазами».

Главное в рассказе — не самоубийство Артура Линдау «под занавес», которое выглядит пустым сюжетным привеском, а самораскрытие героя в монологах и стихах, впрочем, имеющих достаточно известные параллели в лирике той эпохи.

В «арлекинаде» Толстого изображаются отношения в той же литературной среде (с точки зрения автора — странные, изломанные, «нездоровые»). Но в отличие от трагического пафоса Петровской, Толстой придает им комедийные, даже фарсовые черты. Молодой поэт Аркадий заявляет жене: «Я тебе изменяю и буду изменять... Извините, я поэт божьей милостью. Мне нужны переживания. Вашей ревностью вы тормозите мой талант». И дальше, с выразительной гейневской реминисценцией: «Я не могу из пальца высасывать стишки. Мне нужен материал». Постоянство он считает мещанским предрассудком и ссылается на стихи своего коллеги Юрия Бледного (!): поэт «как ветер в волны, всегда влюблен, неся объятий чужих вериги». Спровадив жену, он по телефону вызывает любовницу (она — «в костюме коломбины») прямо в свой семейный дом: «Приходи ко мне сейчас. Ты с мужем? Так пусть он ревнует, пусть стоит за нашей ставней и плачет, как пьеро. Ах, твой муж в костюме пьеро?» Ожидая появления любовницы, поэт декламирует стишки: «В этот вечер, вечер душный, ты пришла в мои объятья. И обвил твой раб послушный складки бархатного платья». Но вместо любовницы в костюме коломбины является жена и т. д.

Бытийственный трагизм символистов пародировался в «арлекинаде» бытовым фарсом — эффектным, но едва ли адекватным ходом сатирической мысли. В рассказе Петровской и «арлекинаде» Толстого даже конкретные прототипы и обстоятельства одни и те же. Тогдашним читателям не нужно было ломать голову, кто невольно позировал для портретов Артура Линдау «с кудрями пажа» и его друга «с золотыми волосами», на кого намекает имя Юрия Бледного и кого пародируют стихи о веригах чужих объятий. Все это было ясней ясного. Альманах «Гриф» был изданием «герметиче-



Обложка одного из первых русских изданий

ским» — его юбилейный выпуск вышел тиражом в 600 экземпляров (из них — 30 именных и 570 нумерованных), и, словно для того, чтобы просветить недогадливых, вместе с рассказом Петровской и «арлекинадой» Толстого в нем были помещены три стихотворения Блока и портрет поэта работы К. Сомова. Один из этих экземпляров попал в руки Блока: «От Соколова получил юбилейный альманах «Гриф»,— внес он в записную книжку 4 января 1914 года.

Сравнимое с журналистикой по мгновенности и с мифологией по методу, перевоплощение жизненного бытового материала в литературу было в обычаях той эпохи и среды, которые изображены в рассказе Н. Петровской и «арлекинаде» А. Толстого, так же, как и обратный ход — построение житейских, бытовых отношений по законам и меркам литературных жанров. Подобно тому, как характер и судьба Н. Петровской сделались достоянием брюсовского романа, характеры и судьбы других людей того же круга символистов запечатлелись в альманашных произведениях Н. Петровской и А. Толстого.

Стоит отметить, что уже в ту пору отношение Толстого к «декадентским изломам» — в литературе, равно как и в литературном быту,— было отношением неприятия и насмешки. Через семь лет это отношение будет подтверждено в «Сестрах», а через двадцать один год — в другой «арлекинаде», которая называется «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

III

Это было странное сотрудничество, больше похожее на жестокий спор, который А. Толстой вел с автором итальянской сказки и ее переводчицей на русский язык.

Количество переводов сказки о Пиноккио на иностранные языки давно перевалило за две сотни. Карло Лоренцини, известный всему миру под литературным именем Коллоди (по названию пригорода, где прошли его детские годы), начал сочинять свою знаменитую сказку в том возрасте, когда редко совершают откры-

тия — ему было тогда пятьдесят пять лет. Он прожил жизнь профессионального литератора, наполненную каждодневным лихорадочным трудом и дарящую мало радостей. Первые успехи пришли к Коллоди, когда он стал писать для детей. Сначала это были переводы волшебных сказок Шарля Перро, затем — «серия очень удачных книг, написанных под влиянием известного педагога и писателя Дж. Парравачини... Эти книги и сами полюбились читателям, но что особенно важно — они подготовили появление «Пиноккио» [12].

Сказка о деревянном человечке тоже носит следы спешки и творческого неуюта — описки, обмолвки, мелкие, незамеченные автором несогласованности. Публикация сказки — под названием «История одной марионетки» — началась в первом номере нового еженедельника «Детская газета», вышедшего в Риме 7 июля 1881 года под редакцией Фернандо Мартини. После сцены повешенья Пиноккио был объявлен конец сказки, но дети, очевидно, не согласились с такой судьбой уже полюбившегося им героя, и автор был вынужден воскресить деревянного человечка. Коллоди продолжал работу урывками, от случая к случаю. Газетная публикация завершилась только в 1883 году, и тогда же вышло первое отдельное издание — «Приключения Пиноккио. История одной марионетки» — с шестьюдесятью двумя рисунками Энрико Мандзанти. К началу XX века сказка, по некоторым сведениям, выдержала около пятисот (500!) изданий.

Влияние этой книги на итальянских читателей и писателей огромно — ведь все писатели были некогда детьми, и книга о Пиноккио вошла в их жизнь в числе первых впечатлений. История одной марионетки стала главным мифом детства многих поколений — так сказать, светским мифом, противостоящим официально-католическому. Безоговорочная светскость «Приключений Пиноккио» смущала многих — от фашиствующего библиографа Олиндо Джакоббе, объяснявшего учителям, что книга Коллоди, «где преднамеренно никогда не упоминается о боге, не может и не должна быть идеальной книгой, которую мы хотели бы видеть в руках у наших детей» [13], до Джан Луки Пьеротти, пытавшегося

навязать детской сказке «христологический символизм» (в нашумевшем эссе «Ecce Puer»).

Итало Кальвино писал по этому поводу: «Идея прочтения истории этого детища столяра как аллегории жизни Христа не нова: она была выдвинута в книге Пьеро Барджеллини, вышедшей в 1942 году... Делается вывод, что каждый образ человека и животного, каждый предмет и ситуация в истории Пиноккио имеют свою аналогию в евангелии, и наоборот: крещение (старик в ночном колпаке выливает таз воды на голову Пиноккио); тайная вечеря (в таверне «Красный рак»); Ирод — это владелец кукольного театра Манджофоко (пожиратель огня) и даже сделанный из хлебного мякиша колпак Пиноккио связывается с причастием» [14].

Итало Кальвино справедливо обвиняет Пьеротти в интерпретационном фокусничестве, основанном, увы, не на одной лишь ловкости рук, и рассудительно заключает: «Единственный возможный вывод — тот, что творческое воображение определенной цивилизации порождает ряд персонажей, которые могут взаимодействовать различным — но не любым — образом, поэтому две занимательные истории обязательно имеют много общего» [15]. Кальвино не оценил парадоксальность материала, который он держал в руках: ведь если соответствия между «Пиноккио» и христианским мифом существуют реально, а не только в разгоряченном воображении истолкователя, то они резко усиливают светский характер детской сказки! В этом случае сказка становится нерелигиозным вариантом тех же образов и ситуаций.

Светский характер сказки должен был привлечь Толстого прежде всего. Герой-озорник был его героем. Интеллигентские игры в религию писатель воспринимал как безвкусно-аляповатое декадентство. Но, сойдясь в этом с автором итальянской сказки, Толстой тут же должен был вступить с ним в нешуточный спор.

В споре с Коллоди Толстой выяснял, чтó есть детская сказка, каким должно быть повествование для детей, из чего и как оно строится. Дело в том, что «Приключения Пиноккио» написаны, «как и большинство произведений детской литературы прошлого века,



Обложка художника Л. Малаховского.
Берлин, 1923

в заметно устаревшей манере. Но ее содержание, мир ее образов часто разрывают сентиментальную ткань книги и делают ее интересной...»[16] Сохранив почти все сюжетные движения и эпизоды сказки, А. Толстой сделал свою берлинскую обработку в полтора-два раза короче оригинала.

Сказка Коллоди — произведение откровенно и насыщенно морализаторское. Едва ли не каждый эпизод сопровождается пространными моральными сентенциями. Морализирует автор, морализируют его герои — и Карло, и волшебница с голубыми волосами, и сверчок, и белочка, и ворона, и собака Алидоро (прообраз Артемона из «Золотого ключика»), и «таинственый голос», и сам Пиноккио. Их мораль достопочтенна и скучна: бумажные скрижали, сто тысяч мелочных заповедей, назойливое напоминание о том, как следует вести себя бедняку, навсегда согласному с тем, что существуют богачи. У Коллоди морализируют все, у Толстого — никто.

Пейзажи Коллоди отличаются от пейзажей Толстого, как треплевское детальное перечисление всех примет ночи от лаконичного тригоринского «горлышка бутылки, блестящего на плотине». Вместо пространного описания ночной грозы — с воем ветра, громом, молнией и прочими бутафорскими эффектами — Толстой вписывает: «Деревья шумели, ставни хлопали»,— и вся картина тревожной ночи готова.

На каждой странице берлинской переработки Толстой дает уроки лаконизма и динамичности повествования. Эти уроки естественным образом откликаются в образе главного героя: освобожденный от груза сентенциозности, Пиноккио Толстого куда больше озорничает, чем обремененный этим балластом Пиноккио Коллоди. Меняется и авторское отношение к герою: вместо наставничества — любование.

Толстой сохранял и усиливал то, что сделало сказку Коллоди произведением для детей и обеспечило ей грандиозную популярность — повествовательную насыщенность, обилие причудливых эпизодов и фантастических приключений, неожиданных поворотов действия от смешного к страшному и обратно. Сдвинулась вся

сказка: обращенная у Коллоди из мира взрослых в мир детей, она под пером Толстого стала приближаться к представлениям детского мира о себе самом.

В сотрудничестве с переводчицей, более похожем на спор, Толстой выяснял вопрос о стиле повествования для детей, попросту — каким языком рассказывать литературную сказку. Каков бы ни был стиль перевода (нам неизвестного), он вытеснялся реалистической живописью Толстого, насыщался бытовыми реалиями и оборотами живой разговорной речи. Правда, полностью вытеснить чужой стиль Толстому тогда не удалось, и в берлинском пересказе нет-нет да и всплывет абсолютно чуждая ему фраза.

Трудно представить себе, чтобы из-под пера Петровской вышли такие простецкие реплики, чарующие своей непосредственностью, а порой — и выразительной «неправильностью»: «Значит, это мне просто примстилось» — «Вот дурак беспонятный!» — «Вот так штука!» — «Болтай, пустомеля!» — «Купи? Купишек нет!» — «Нечего зубы скалить!» — «А за то, что не суйся не в свои дела!» — «Стрекнул в кусты» — и так далее. Конечно, от Толстого, а не от переводчицы, чуждой фольклорному стилю, в тексте берлинского издания «Пиноккио» типично русские фразеологизмы, пословицы, поговорки, экспрессивные, еще не остывшие, словно только сейчас из языковой печи выхваченные речения, вроде «одного сшиб пинком, другому устроил «вселенскую смазь»...—и прочее в этом же роде.

Отведав бурсацкой «вселенской смази», заграничная физиономия «Приключений Пиноккио» не могла оставаться прежней — она немедленно стала приобретать российские, отечественные черты. Стилистические намеренья Толстого очевидны: перевод итальянской сказки подвергся активной, хотя и не вполне последовательной русификации. Непоследовательность — результат скорей всего поспешной работы, тем не менее итальянский антураж сказки заметно потускнел и вылинял. Сквозь него стала просвечивать — местами слабее, местами очень основательно — какая-то русская провинция, возможно — городок степного Поволжья, а герои стали смахивать на излюбленных толстовских чудаков,

и когда на перекрестке сказочного городка вместо полицейского вдруг возникает *городовой*,— это не кажется ни языковым ляпсусом, ни фактической ошибкой. Нет, на улицах, где звучит такая речь, вполне может выситься фигура отечественного держиморды. Толстой сохранил в своей «переделке и обработке» поступки главного героя, но, погруженные в другую языковую стихию, выраженные в ином стилистическом ключе, они приобрели новый, отличный от прежнего смысл: Пиноккио стал смахивать на Петрушку.

Летом 1917 года А. Толстому случилось увидеть кукольное представление о Петрушке в постановке Н. Я. Симонович-Ефимовой. Влюбленный в фольклор писатель пришел в восторг от этого спектакля и, по свидетельству режиссера, поинтересовался: «Кто писал вам текст Петрушки? Вы знаете, он очень, очень хорошо написан» [17]. Стиль русского народного зрелища и образ его героя определили направление «переделки и обработки» итальянской сказки. «Плебейский», низкий фольклорный жанр оказался носителем того простонародного, несокрушимо здорового начала, которое так импонировало Толстому.

В точном смысле Петрушка далеко не тождествен Пиноккио (даже Пульчинелле), но художника волновали не академические проблемы фольклористики, а практические задачи воплощения национального характера, поэтому в своем Пиноккио он усилил все, что напоминает Петрушку, ослабил то, что отличает их друг от друга, и образовал как бы «синонимическую пару» образов. В тексте берлинского издания Пиноккио то и дело зовется Петрушкой, да притом не со строчной буквы, что обозначало бы попросту куклу, надеваемую на руку (не марионетку), а с прописной, образующей имя героикомического персонажа русской кукольной пьесы. А встреча с городовым — непременная сцена кукольного действа о Петрушке.

Лишь в одном месте Толстой, сохранив эпизод, решительно изменил его мотивировку. У Коллоди попавший в тюрьму Пиноккио выходит на волю благодаря тому, что молодой император, одержав большую победу над своими врагами, устроил праздник и на радостях

приказал открыть тюрьмы. У Толстого героя выпускает на волю случившаяся в сказочной стране «небольшая революция». В дальнейших эпизодах сказки эта замена никак не откликнулась, тем не менее она знаменательна: «маленькая революция» в сказочной стране — отзвук той большой революции, которая произошла на родине писателя.

IV

Вернувшись в Россию, Толстой стал одним из наиболее творчески активных советских писателей. Продуктивность заводского конвейера сочеталась в его работе с художественным изяществом ювелирной мастерской. Его литературный багаж — произведения, созданные за рубежом,— шел за ним как бы «малой скоростью»: Толстой одну за другой перерабатывал свои вещи зарубежного периода, приближая их к своему новому миропониманию. На своих героев и на все, что происходило с героями, писатель смотрел теперь иначе, под другим углом, с советской стороны границы, разделившей мир. В течение нескольких лет были подвергнуты серьезной переделке повесть «Аэлита» и роман «Сестры» (свое прежнее название — «Хождение по мукам» — этот роман уступил будущей трилогии). Писатель возвратился домой, теперь он заботился о репатриации своих литературных детищ, увидевших свет на чужбине.

Почему же вместе с «Аэлитой» и «Сестрами» не вернулась на рабочий стол писателя сказка о приключениях Пиноккио, требовавшая, казалось бы, минимальных усилий для переделки? Почему только через двенадцать лет после возвращения Толстой преобразил Пиноккио в Буратино и решительно порвал при этом не только со сказкой Коллоди, но и со своей собственной «переделкой и обработкой»? Может показаться, будто писатель сначала накрепко забыл о своей сказке, а потом — в середине 30-х годов — вдруг вспомнил о ней. Что же произошло?

Соответствующее место в биографии А. Толстого звучит строго, как выписка из истории болезни. 27 декабря 1934 года с писателем случился инфаркт мио-

карда; жизнь его была под угрозой; только к концу января следующего, 1935 года он стал поправляться.

На эту болезнь часто ссылаются биографы и исследователи творчества Толстого. Ситуация, действительно, необычная: тяжко больной, чуть ли не на краю гибели, писатель пишет жизнерадостнейшую сказку для детей. Исследователи не утверждают решительно, что болезнь писателя — причина появления сказки, но события, совпадающие во времени, осторожно изображаются связанными как причина и следствие. Биограф Толстого Ю. А. Крестинский пишет об этом так: «В конце января Толстой хотел приступить к роману «Девятнадцатый год», но врачи категорически запретили ему серьезную работу. Не выдержав бездействия, он начал писать сказку «Золотой ключик» по мотивам повести Коллоди «Пиноккио» [18]. Создается впечатление, что продолжай Алексей Николаевич пользоваться крепким здоровьем, мы были бы лишены одной из прекраснейших сказок нашего времени.

Благодаря свидетельству мемуариста — писателя Н. Никитина — мы можем убедиться, что несокрушимая жизнерадостность и жажда деятельности не оставляли А. Толстого даже в дни болезни.

«...С ним случилось что-то вроде удара. Боялись за его жизнь. Но через несколько дней, лежа в постели, приладив папку у себя на коленях, как пюпитр, он уже работал над «Золотым ключиком», делая сказку для детей. Подобно природе, он не терпел пустоты. Он уже увлекался.

— Это чудовищно интересно,— убеждал он меня.— Этот Буратино... Превосходный сюжет! Надо написать, пока этого не сделал Маршак.

Он захохотал» [19].

Толстой шутил и сам радовался своим шуткам, и ни единая запятая его сказки не выдает в авторе больного, за жизнь которого опасаются врачи. Но в чем смысл его шутки,— почему надо спешить со сказкой, пока ее не написал Маршак? Это отчасти проясняется письмом, которое Толстой отправил М. Горькому в начале февраля 1935 года, когда едва-едва вышел из кризисного состояния.

«Я работаю над «Пиноккио»,— сообщал Толстой,— вначале хотел только русским языком написать содержание Коллоди. Но потом отказался от этого, выходит скучновато и пресновато. С благословения Маршака пишу на ту же тему по-своему» [20].

Тут речь идет уже не о соперничестве — о благословении, между тем в беседе с Н. Никитиным и в письме М. Горькому писатель имел в виду одни и те же события.

«Консультант детской редакции Ленинградского отделения Государственного издательства» — так официально называлась тогдашняя должность С. Маршака. Фактически его роль лучше всего характеризуется формулой М. Горького: Маршак —«основоположник и знаток детлитературы у нас» [21]. Невидимый широкой публике из-за ширмы своего «консультантства», Маршак с неистовой энергией «вербовал» в детскую литературу профессиональных писателей и «бывалых людей», работал над рукописями и авторами, заражал всех, кто приближался к нему, своей страстью к расширению пространств «большой литературы для маленьких».

Увлеченность Маршака не всем приходилась по вкусу. «Он утверждал,— вспоминает Е. Шварц,— что каждого можно заставить работать над рукописью. Помню, как пытался он заставить Алексея Толстого переделать какой-то рассказ для «Ежа». Спорил с Пришвиным. Если он и не заставлял писателей с именем переделывать свои вещи, то все-таки каждый раз пробовал убедить их в том, что в их рассказах еще не все в порядке. Но, помнится, никто из них не приходил в восторг от этого» [22].

Реакцией на маршаковский «безудерж» и была записанная Н. Никитиным шутка Толстого. Маршаку свойственно было убеждать с таким напором, что и впрямь могло показаться, будто он готов выполнить всю работу — сам и сейчас же. Благословение Маршака было напряженным волевым актом. Впоследствии Маршак таким образом рассказывал историю сказки Толстого:

«Он принес в редакцию перевод итальянской повести Коллоди «Приключения Пиноккио». Эта повесть, впервые вышедшая в русском переводе еще до революции,

почему-то не пользовалась у нас таким успехом, как на Западе.

Не знаю, завоевала ли бы она любовь в этом новом переводе, но мне казалось, что такой мастер, как Алексей Толстой, мог бы проявить себя гораздо ярче и полнее в свободном пересказе повести, чем в переводе...

А. Н. Толстой взялся за работу с большим аппетитом. Он как бы играл с читателем в какую-то веселую игру, доставлявшую удовольствие прежде всего ему самому» [23].

Взялся за работу Толстой, как мы знаем, во время болезни 1935 года. Но первые попытки вернуться к «Пиноккио» были предприняты гораздо раньше. Деловые документы свидетельствуют, что еще 7 октября 1933 года Толстой заключил с Детгизом договор на рукопись «Пиноккио», которую должен был представить через пять недель (!). Однако в договорное время рукопись не была сдана, и, прождав почти год, Детгиз письмом от 2 сентября 1934 года предложил писателю расторгнуть договор [24]. Толстой, по-видимому, обратился к издательству с контрпредложением, потому что 19 октября того же года директор Детгиза Н. Семашко сообщил Толстому: «Я не возражаю, чтобы работа над «Пиноккио» велась ленинградской редакцией Детгиза» [25]. Невозможно представить себе, чтобы Толстой просил передать работу над рукописью ленинградской редакции, не заручившись предварительно согласием Маршака. Просьбу писателя к московскому Детгизу о передаче рукописи в Ленинград нужно понимать как прямое следствие предварительного соглашения с Маршаком. Таким образом, беседу с Маршаком и его «благословение» писать сказку по-новому следует отнести к осени 1934 года (конец сентября — начало октября). Хронологическая канва событий опровергает предположение, будто болезнь писателя в декабре 1934 года сыграла какую-то роль в творческой истории сказки.

Заметим еще вот что: до самой весны 1935 года ни в одном документе нет ни словечка о Буратино. Везде Пиноккио и только Пиноккио.

Почти десятилетний перерыв в работе над сказкой так и останется загадкой, если не поставить его в связь

с условиями литературной жизни и борьбы 20—30-х годов, прежде всего — в связь с шумной антисказочной кампанией, которую развернула «педагогическая критика».

Сказка как жанр детской литературы этой критикой безусловно отрицалась. На педологических конференциях ораторы заканчивали свои выступления призывом «развернуть широкую антисказочную кампанию». «Сказка отжила свое», «Кто за сказку — тот против современной педагогики» и, совсем коротко и просто, «Долой всякую сказку» — таковы были лозунги педологов. При активном участии руководителей «Харьковской педагогической школы» вышел «основополагающий» сборник статей «Мы против сказки». Вульгаризаторские антисказочные идеи подвигли Э. Яновскую на создание развернутых трактатов: «Сказка как фактор классового воспитания» и «Нужна ли сказка пролетарскому ребенку». Доказать, что сказка является сугубо отрицательным «фактором классового воспитания» и потому вредна «пролетарскому ребенку»,— другой цели у этих трактатов не было.

Автор книжки «О вреде сказок», вышедшей в Оренбурге, снабдил свое сочинение подзаголовком: «Настольная книга для работников просвещения трудовой школы». Изданная педологами двухтомная «Педагогическая энциклопедия» утверждала, что «вопрос о сказке для ребенка-дошкольника является не только спорным вопросом, но имеющим тенденцию разрешиться в отрицательном смысле» [26]. Педагогические энциклопедисты излагали на заумном академическом языке то, что в журналистике называлось прямо и с наивным бесстыдством.

Натиск педагогической и рапповской критики на сказку был так сокрушителен, успех врагов сказки выглядел таким прочным, что казалось, будто это уже навсегда. Будущее литературы рисовалось поэту «очищенным» от сказок: «Тут не бродить уже туфельке Золушки, на самобранке не есть»,— с меланхолической грустью писал Илья Сельвинский.

Вместе с книжками, в подзаголовке которых стояло опасное слово «сказка», из школьных и детских би-

блиотек удалялись книги, где элемент вымысла превышал некую установленную педагогами норму,— «Путешествие Гулливера», «Робинзон Крузо» и в особенности — «Приключения Мюнхаузена». Ведь означенный барон (страшно сказать — барон!) откровенно бросал вызов мещанскому «здравому смыслу» и, защищая вымысел, фантастику, небывальщину, готов был драться за них — верхом хотя бы и на половине лошади!

С первых шагов в литературе Толстой заявил себя страстным приверженцем родного фольклора; поздний период его творчества отмечен грандиозными фольклористическими замыслами. Интерес писателя к фольклору был многообразен и горяч, но, составляя погодовой «температурный листок» этого интереса, мы с удивлением обнаружим в нем резкий спад, почти пробел, совпадающий с десятилетним перерывом в работе над сказкой о Пиноккио — Буратино. И неудивительно: ведь в центре фольклорных интересов Толстого находился как раз сказочный жанр, а десятилетие отнюдь не благоприятствовало этому жанру.

Было бы оплошностью утверждать, будто Толстой на эти годы и думать запретил себе о сказке, о фольклоре. Можно найти в творчестве писателя в эти годы примеры прямых фольклорных заимствований и влияний. Тем не менее десятилетие до 1933 года, когда А. Толстой «вспомнил» о своем Пиноккио, было для писателя временем, так сказать, неявного фольклоризма. В этот период фольклоризм Толстого носил приглушенный, чтобы не сказать — скрытый характер. Но не прошло и месяца после Постановления ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 года, где сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей, как Толстой, вспомнив свою берлинскую переделку, подписал с Детгизом договор на книжку о Пиноккио, еще не зная, что это будет другая книжка — о Буратино. Дело тут, конечно, не в особенностях памяти писателя, а в общественной ситуации: «Пиноккио» всплыл, когда буйство гонителей сказки оказалось пройденной вехой.

За далью лет стала неявной зависимость выхода «Золотого ключика» от поражения врагов сказки, но в те годы она осознавалась современниками. Критик

А. Александров писал: «Сейчас этот период (гонений на сказку.—*М. П.*) уже канул в прошлое. Репутация сказки реабилитирована. Детиздат понемногу включает лучшие образцы сказочной литературы в свои планы. Создаются и новые сказки. Среди них одно из первых мест бесспорно принадлежит новой книжке Алексея Толстого» [27].

V

Вознамерившись сочинить сказку для детей, художник не перестает быть самим собой. Писатель может отложить одну работу и взяться за другую (предполагается — более легкую), но отложить бремя замыслов и образо́в художнику не дано. Замыслы настойчиво требуют реализации, образы — воплощения, и может случиться так, что строительные материалы, заготовленные для одного здания, с неожиданной органичностью улягутся в стены и своды другого.

Толстой начал писать «Золотой ключик», отложив работу над последней частью трилогии «Хождение по мукам». За детскую сказку он взялся с теми же мыслями и тревогами, которые заботили писателя «взрослого», и хотя было бы чрезмерностью утверждать, что «Приключения Буратино» — это «Хождение по мукам» для детей, но для композиции, для некоторых сюжетных линий и персонажей сказки такое утверждение очень основательно.

В первой части трилогии есть несимпатичный образ поэта-декадента Алексея Алексеевича Бессонова, в котором читатели без труда разглядели шаржированные черты А. Блока. Автор объяснял впоследствии, что он имел в виду не самого Александра Александровича, а его многочисленных и малоталантливых эпигонов. Объяснение автора можно, конечно, принять на веру, не задумываясь, почему эпигоны Блока должны быть осмеяны в физическом и биографическом облике поэта. Во всяком случае, приступая к «Приключениям Буратино», Алексей Толстой еще не изжил своей неприязни и выплеснул ее на страницы детской книжки образом Пьеро.



Обложка первого советского издания.
Художник Б. Малаховский

Ни в итальянском первоисточнике, ни в берлинской «переделке и обработке» никакого Пьеро нет. Это — чисто толстовское создание, и потому образ Пьеро заслуживает, чтобы к нему приглядеться попристальней. Ничто так не характеризует творческую манеру переводчика (пересказчика и т. п.), как «доминанта отклонений от подлинника», по терминологии К. Чуковского. Отличный от замысла оригинала, замысел пересказа просто непонятен вне системы отклонений, а в этой системе образ Пьеро и связанные с ним сюжетные движения очень заметны и значительны.

У Коллоди нет Пьеро, но есть Арлекин: это он узнает Пиноккио среди публики во время спектакля, и это ему Пиноккио спасает потом его кукольную жизнь. Здесь роль Арлекина в итальянской сказке кончается, и Коллоди больше его не упоминает. Вот за это единственное упоминание ухватывается русский автор и вытаскивает на сцену естественного партнера Арлекина — Пьеро, потому что Толстому не нужна маска «удачливый любовник» (Арлекин), а нужна — «обманутый муж» (Пьеро). Вызвать на сцену Пьеро — другой функции у Арлекина в русской сказке нет: Буратино узнан всеми куклами, сцена спасения Арлекина опущена, в других сценах он не занят. Тема Пьеро вводится сразу и решительно, игра идет одновременно на тексте — традиционном диалоге двух традиционных персонажей итальянского народного театра и на подтексте — сатирическом, сокровенном, полном едких аллюзий:

«Из-за картонного дерева появился маленький человечек в длинной белой рубашке с длинными рукавами.

Его лицо было обсыпано пудрой, белой, как зубной порошок.

Он поклонился почтеннейшей публике и сказал грустно:

— Здравствуйте, меня зовут Пьеро... Сейчас мы разыграем перед вами комедию под названием: «Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника». Меня будут колотить палкой, давать пощечины и подзатыльники. Это очень смешная комедия...

Из-за другого картонного дерева выскочил другой человек, весь клетчатый, как шахматная доска.

Он поклонился почтеннейшей публике:

— Здравствуйте, я — Арлекин!

После этого обернулся к Пьеро и отпустил ему две пощечины, такие звонкие, что у того со щек посыпалась пудра».

Арлекина А. Толстой вводит словами «выскочил другой *человек*». Но никакого «первого человека» не было, был *«человечек»* — этим «человечком» Пьеро унижен раньше, чем назван по имени. Дальше оказывается, что Пьеро любит девочку с голубыми волосами. Арлекин смеется над ним — с голубыми волосами девочек не бывает! (мотив исключительности невесты Пьеро) — и бьет его снова. Мальвина — тоже создание русского писателя, и нужна она, прежде всего, чтобы ее беззаветной любовью любил Пьеро. Роман Пьеро и Мальвины — одно из существеннейших отличий «Приключений Буратино» от «Приключений Пиноккио», и по развитию этого романа нетрудно заметить, что Толстой, как, впрочем, и другие его современники, был посвящен в семейную драму Блока.

Но ведь и сам Блок осмыслял судьбу своего лирического героя в тех же образах: Пьеро — Арлекин — Коломбина. Не говоря уже о пьесах, вся лирика первого тома (начиная с середины) как бы подсвечена историей трех театральных масок. Лирическое «Я» неудержимо стремится к воплощению в образ Пьеро. Этот образ присутствует в стихах и тогда, когда он не назван своим старинным именем:

Я был весь в пестрых лоскутьях,
Белый, красный, в безобразной маске.
Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки...

«Это очень смешная комедия»,— говорит Пьеро у Толстого.

Кроме трагического Пьеро блоковской лирики был еще трагикомический Пьеро «Балаганчика», и Толстой пародировал Блока «локально» — в том самом образе, в котором поэт пародировал сам себя. Вообще почти во всех случаях, когда Толстой отходит от Коллоди, он приближается к Блоку — приближается с литера-

турно-сатирической целью. И то сказать: дорожка была проторена — Пьеро был излюбленным и привычным образом в бесчисленных пародиях на Блока (Пьеро и еще Незнакомка).

С Блоком, надо полагать, связана одна из самых поэтичных выдумок Толстого — чудесная дверца, спрятанная за холстом, на котором нарисован очаг. Нарисованный очаг есть у Коллоди — там он нарисован на стене (фреска) и за ним решительно ничего не скрывается. В берлинских «Приключениях Пиноккио» не упомянуто, на чем нарисован очаг: Толстой еще и сам не догадывался, чтó — на холсте, за которым скрыта дверца в стене, ведущая к счастью. Этот холст и эта дверца — не в укор ли тому распахнутому и открывающему даль окну (в «Балаганчике»), куда выскакивает Арлекин: «Даль, видимая в окно, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту»,— гласит ремарка. В этом разрыве у Блока появляется видение смерти. Полемическое противостояние образов и ситуаций Алексея Толстого блоковским здесь достаточно очевидно и не требует никаких разъяснений.

Но и это еще не все: оказывается, Пьеро толстовской сказки — *поэт*. Лирический поэт. Дело даже не в том, что отношения Пьеро с Мальвиной становятся романом поэта с актрисой, дело в том, *какие стихи* он пишет. Стихи он пишет такие:

Пляшут тени на стене,—
Ничего не страшно мне.
Лестница пускай крута,
Пусть опасна темнота,
Все равно подземный путь
Приведет куда-нибудь...

«Тени на стене» — регулярный образ поэзии символистов. «Тени на стене» пляшут в стихах В. Брюсова, в десятках стихотворений А. Блока и в названии одного из них. «Тени на стене» — не просто часто повторяемая Блоком подробность освещения, но принципиальная метафора его поэтики, основанной на резких, режущих и рвущих контрастах белого и черного, злобы и доброты,

ночи и дня. «Первая же строка в этой книге («Ante lucem».—*М. П.*) говорит о свете и тьме:

Пусть светит месяц — ночь темна...

И если перелистать ее всю, в ней не найдешь ни человеческих лиц, ни вещей, а только *светлые и темные пятна, бегущие по ней непрестанно*»[28].

Трагический оптимизм Блока подразумевал веру и надежду вопреки обстоятельствам, склоняющим к неверию и отчаянию. Слово «вопреки», все способы передачи заключенного в нем мужественного смысла оказывались в центре блоковской стилистики. Поэтому даже синтаксис Пьеро воспроизводит, как и подобает пародии, главные черты пародируемого объекта: несмотря на то, что... но... пусть... все равно... Вообще, стихи Пьеро пародируют не тот или иной блоковский текст, но именно творчество поэта, *образ его поэзии.*

Мальвина бежала в чужие края,
Мальвина пропала, невеста моя...
Рыдаю, не знаю — куда мне деваться...
Не лучше ли с кукольной жизнью расстаться?

«Кукольным» самоубийством поэт Александр Блок, быть может, спасался от самоубийства настоящего: «Истекаю я клюквенным соком!» — это Толстой ухватил недобро, но метко. Четыре строчки о пропавшей невесте появились в сказке только с издания 1943 года, когда Толстой заменил ими другие, нейтрально-детские стишки, не становящиеся в ряд пародий на Блока. Следовательно, пародийность внедрялась автором вполне сознательно. Интонация и словесный состав «болотных мотивов» Блока («Вот — сидим с тобой на мху Посреди болот») тоже услышаны и переданы пародически точно:

Мы сидим на кочке,
Где растут цветочки,—
Желтые, приятные,
Очень ароматные...

В рукописи блоковские мотивы прорывались сквозь стишки Пьеро еще заметней: в печатный текст сказки не попали такие, например, строки:

Светит месяц прямо в пруд
Там, где лебеди плывут.
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!
Я подружку потерял,—
Месяц, ты ее украл.
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!
Месяц, ты ее украл...[29]

Через год после смерти Блока Толстой написал посвященную поэту статью «Падший ангел», и если посмотреть, какие блоковские стихи приводятся в статье, картина получится удивительная: в этих цитатах содержатся все те образы, которые Толстой потом спародирует в «Золотом ключике». В одном месте приводятся такие строки Блока:

Я просыпался и всходил
К окну на *темные ступени...*

В другом:

Вхожу я в бедные храмы,
Слушаю бедный обряд;
Там жду я прекрасной дамы
В мерцанье красных лампад.
В *тени* у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей...

В третьем:

Занавески шевелились и падали,
Поднимались от невидимой руки.
На лестнице тени прядали
И осторожные начинались звонки.
Еще никто не *взошел на лестницу*,
А уж заслышали счет ступень...

И даже:

Белоснежней не было зим
И перистей тучек.
Ты дала мне в руки
Серебряный ключик,
И владел я сердцем твоим...[30]

Когда Буратино попадает в лесной домик Мальвины, голубоволосая красотка с места в карьер приступает к воспитанию озорника. Она заставляет его решать задачи и писать диктовки, причем текст диктанта такой: «А роза упала на лапу Азора». Каким ветром занесло в сказку Толстого знаменитый палиндром А. Фета? Превратить в учебную пропись поэтическую строчку, читающуюся одинаково слева направо и справа налево,— в этом, несомненно, есть какая-то насмешка, но над кем или над чем, по какому поводу? Эта загадка опять-таки открывается блоковским ключом. Отгадка сатирически направлена на драму А. Блока «Роза и Крест».

«Сопоставление прекрасной дамы Изоры с розой то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте этого символа проходит через всю драму Блока...— писал В. Жирмунский.— «Розовые заросли» в саду Изоры имеют такое же символическое значение, как и зацветающая весенняя яблоня. Блок специально отмечает их в числе «главного» в декорациях будущей постановки Художественного театра. «Розы должны быть огромные, южные». Черная *роза,* таинственно *упавшая из рук Изоры на грудь Гаэтана,* спящего в розовой заросли, и подаренная им Бертрану, становится символом любовного служения последнего...» [31]

Толстой пародирует драму Блока, перевернув фетовский перевертень еще раз — в смысловом отношении: роза, упавшая из рук Изоры, становится розой, упавшей на лапу Азора. Звуковое совпадение имен служит основой для пародийного сопоставления, а платоническое обожание — темой пародии. Палиндром превращается в насмешку над романтической любовью рыцаря, который — на блоковской драматической картине — на звезды смотрит и ждет. Заметим, что у Блока Изора заперта в башне, а ключ непрестанно носит при себе Арчибальд — говорят, он так и спит с ключом,— и тема ключа сопровождает все появления этого персонажа. Наперсницу Изоры в драме «Роза и Крест» зовут так же, как разбойницу-лису в сказке Толстого,— Алисой. Толстому было не впервой пародировать драму Блока, здесь у «Золотого ключика» есть предшественница —

повесть «Без крыльев». Озорство этих пародий уравнивает автора с его непрестанно озорничающим деревянным героем.

Строчка «А роза упала на лапу Азора», читающаяся одинаково от начала к концу и от конца к началу, поставлена в центр сказки, сюжет которой тоже образует, условно говоря, палиндром. Замкнутая кольцом композиция выводит Буратино на дорогу приключений, а затем возвращает назад, в каморку папы Карло, и если бы мы вздумали листать сказку в обратном направлении — от конца к началу, то прошли бы почти тот самый путь, что и при последовательном — от начала к концу — перелистывании. Фетовский палиндром как бы обозначает точку слома сказки: судьба Буратино, катившаяся вниз, несмотря на кажущиеся успехи, с этого момента пойдет вверх, несмотря на многие несчастья, ожидающие героя впереди.

Судьба, нарисованная Толстым,— весьма ироничная особа: как иначе объяснить, что в окруженный стеной леса, отгороженный от мира бед и приключений домик красотки Мальвины попадает Буратино? Почему Буратино, которому эта красотка без надобности, а не влюбленный в Мальвину Пьеро? Для Пьеро этот домик стал бы вожделенным «Соловьиным садом», а Буратино, озабоченный только тем, как здорово пудель Артемон гоняет птиц, способен лишь скомпрометировать саму идею «Соловьиного сада». Вот для этого, для компрометации, он и попадает в «Соловьиный сад» Мальвины.

«Соловьиному саду» противостоит «Страна Дураков», резко отличающаяся стилистически от всей сказки. В плотной реалистической живописи сказки «Страна Дураков» выделяется размытостью рисунка, почти миражной зыбкостью очертаний, как начинающая трилогию картина выморочного Петербурга, сквозь который — неведомо куда, неведомо зачем — несется поэт миражей Бессонов. По улицам в «Стране Дураков» гуляет лисица (не путать с лисой Алисой!) и держит в руке — то есть в лапе, конечно,— «цветок ночной фиалки». Эта лисица оказывается сказочным эквивалентом тех мечтательных девушек, которые во вступительной главе романа «Сестры» одурманенно замирают над «Ночной

фиалкой» Блока. Блоковская поэма рассказывает о сне и, по известному признанию автора, родилась из сновидений,— вот зыбкость сна и пронизывает изображение «Страны Дураков»...

Теперь становится понятно, для чего в предисловии к «Золотому ключику» писатель отнес замысел и повествовательные особенности этой сказки в далекое свое детство, затерянное в поволжской провинции конца прошлого столетия. Кивок в сторону детства — мол, сказка целиком оттуда — заранее отводил возможные упреки, вроде тех, какие были брошены, например, по поводу образа Бессонова. Мистификация вуалировала пародийный слой «Приключений Буратино» переносом сказки в *доблоковскую* эпоху.

Составитель сборника русской пародии XX века должен будет включить стихи Пьеро из «Золотого ключика» Алексея Толстого как неучтенную до сих пор пародию на Александра Блока. А исследователь проблемы «А. Толстой и русский символизм» должен будет вместе с другими произведениями писателя рассматривать сказку для детей (или, если угодно,— «новый роман для детей и взрослых») — «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

VI

«Я — человек этого общества символистов»,— говорил Алексей Толстой, выступая перед советскими писателями [32]. Он, разумеется, имел в виду, что был одно время человеком этого общества. На пути писателя символизм был лишь вехой, за которую он ушел далеко — в другие идеологические, эстетические и нравственные области. Он оставлял свое прошлое со смехом неофита, обретшего истинную веру и попирающего языческие капища. Чем решительней был разрыв с прошлым, тем острей была сатирическая полемика, которую Толстой вел оружием противника и на его территории. Против символизма писатель пустил в ход переосмысленные образы символистского обихода. Пародия подвергла эти образы внутреннему опустошению — опустошенные, они легко наполнялись новым содержанием.

Поиски счастья — рубрика столь обширная, столь человечески универсальная, что под нее с очевидностью становится — ни много ни мало — вся мировая литература. Но если ограничиться созданными на фольклорной основе литературными произведениями, в которых счастье получает материальное и в то же время условное выражение, конкретизируется в образе-символе (как в «Золотом ключике»), то выбор сразу сузится. В пору молодости Толстого было немало произведений этого рода, среди них два — знаменитейшие: «Пер Гюнт» Г. Ибсена и «Синяя птица» М. Метерлинка. И надо же случиться, что в обоих этих произведениях счастье отыскивается не там, где его ищут, не на путях скитаний, а дома, под родимым и убогим кровом. Весь свет прошел, возносясь и падая, бродяга Пер, а счастье дожидалось его в избушке Сольвейг. Все сказочные миры прошли Тильтиль и Митиль в поисках Синей птицы, а она была там, откуда они отправились в путь,— в родительском доме. Такое решение сюжета — и вопроса о том, где искать счастье,— будет потом у Толстого не только в «Золотом ключике», но и в «Хождении по мукам». Завершая трилогию, Толстой был обогащен опытом работы над сказкой: он уже знал, что за холстом, на котором нарисован огонь, за этим бедным воплощением мечты о тепле и сытости в холодном и голодном доме, скрывается такая дверца...

Метерлинка, во всяком случае, нельзя было обойти, сочиняя сказку, где все основные персонажи — марионетки, а события полны сатирических намеков на искусство начала века. Намеченный Толстым курс неизбежно пересекал владения Метерлинка. В культурном сознании эпохи имя Метерлинка — одного из мэтров символизма — было неотделимо от театра марионеток. Свою литературную деятельность Метерлинк начал пьесами для этого театра, и жанру, выбранному для дебюта, придавал принципиальное значение. Выбор устанавливал равновесие, почти тождество между идеологией драматургии и технологией театра, подчеркивая марионеточную зависимость человеческой судьбы от роковых и нездешних сил. Впоследствии Метерлинк разработал теорию, в которой технологическая особенность

театра марионеток — ниточное кукловождение — приобретала общеэстетический и философский смысл.

Человек — невольный участник непонятного ему действа, игрушка в руках таинственной и коварной судьбы, кукла, которую дергает за ниточки невидимый кукловод,— по традиции, восходящей к Метерлинку, изображался в искусстве символизма марионеткой. Процесс шел в обе стороны: литературный герой превращался в марионетку, марионетка становилась литературным героем. Высмеивая это увлечение, «Сатирикон» только увеличивал число марионеток, дергающихся на подмостках литературы.

Устройство театра марионеток было идеальной моделью мироустройства, как его представляли себе правоверные символисты: видимое *здесь* — лишь отраженье замыслов и движений, происходящих *там*, за колосниками мировой сцены. «Мир — театр, мы в нем актеры» — старая-престарая, многократно использованная метафора, но «мир — кукольный театр, мы в нем марионетки» — не просто типичная — одна из ключевых, основополагающих метафор символизма.

«...Мне особенно, но и Саше, всегда казалось, что мы, напротив, игрушки в руках Рока, ведущего нас определенной дорогой,— вспоминала Любовь Дмитриевна Блок.— У меня даже была песенка, из какого-то водевиля:

Марионетки мы с тобою,
И нашей жизни дни не тяжки...

Саша иногда ею забавлялся, а иногда на нее сердился» [33].

У Брюсова тоже была подобная «песенка», им самим сочиненная:

Мы все — игрушки сил, незримых, но могучих,
Марионетки — мы, и Рок играет в нас...

Время марионеточного поветрия в литературе совпало с театральными исканиями, которые иным путем привели все к тому же образу: Гордон Крэг — актер, режиссер и реформатор театра — провозгласил необходимость воспитания «актера-сверхмарионетки». В расхо-

жем употреблении идеи Крэга приобрели совсем уж сомнительный вид. На самом деле ничего одиозного в предложениях Крэга не было: приблизившись к пониманию противоречия между материалом искусства и произведением искусства («Созданье тем прекрасней, чем взятый матерьял бесстрастней...»), он мучительно воспринимал то, что нынешний теоретик назвал бы недостаточной знаковостью актерской игры. Спонтанность этой игры Крэг хотел преодолеть созданием театра, ориентированного на театральную традицию Востока (Индии, например, или Японии), где за каждым актерским жестом строго закреплено одно определенное значение. Книга Крэга вышла на русском языке в 1912 году, и «человек общества символистов», человек театра, Алексей Толстой не мог ее не заметить. Следы полемики с нею — верней, с ее банализированным устным «вариантом» — прослеживаются в его сказке «Золотой ключик».

Идея «режиссерского театра» также вела к образу марионетки, в которую будто бы превращает актера полновластный режиссер — «демиург театра». Именно в этом упрекала Мейерхольда В. Ф. Комиссаржевская (и многие другие, впрочем): «Путь, ведущий к театру кукол,— это путь, по которому Вы шли все время...» [34]

Такого рода свирепо-режиссерский театр изображен на страницах «Золотого ключика». У Карабаса Барабаса — повелителя этого театра — есть даже своя «теория», соответствующая практике и воплощенная в следующем «театральном манифесте»:

Кукольный владыка,
Вот кто я, поди-ка...
Куклы предо мною
Стелются травою.
Будь ты хоть красотка —
У меня есть плетка,
Плетка в семь хвостов,
Плетка в семь хвостов.
Погрожу лишь плеткой —
Мой народец кроткий
Песни распевает...

Нет ничего удивительного, что из такого театра бегут артисты, и первой убегает именно «красотка» Мальвина, за ней бежит Пьеро, а после, когда Буратино и его спутники с помощью золотого ключика обретают новый театр, к ним присоединяются уже все решительно куклы-актеры, и театр «кукольного владыки» терпит крах.

Из-за межевого положения сказки не было замечено — или оценено — то обстоятельство, что в «Золотом ключике» изображены *два театра,* резко противопоставленные друг другу по эстетическим и этическим принципам и композиционно разведенные в противоположные углы — в начало и конец сказочного повествования. В сказке описан репертуар обоих театров и свойственная каждому манера игры. В одном театре царит гнет и принуждение, в другом Буратино собирается «играть самого себя».

Оказывается, для выяснения природы конфликта между двумя изображенными в сказке театрами нет нужды анализировать две театральные системы — достаточно взглянуть на театральные *занавесы.*

В театре, из которого куклы бегут, «на занавесе были нарисованы танцующие человечки, девочки в черных масках, страшные бородатые люди в колпаках со звездами, солнце, похожее на блин с носом и глазами, и другие занимательные картинки».

Если этот занавес и не срисован «с натуры», то, следует признать, композиция выполнена из элементов — и в духе — реально существовавших, притом громко известных театральных занавесов. Не может быть и тени сомнения, каким живописным образам соответствует словесный рисунок Толстого: это, конечно, восходящая к Гоцци и Гофману романтическая стилизация, неразрывно связанная в театральном сознании начала века с именем Мейерхольда.

Но вот куклы попадают в новый театр: «На занавесе его блестел золотой зигзаг молнии».

Сто́ит на мгновенье представить себе (или бегло начертать) этот «зигзаг молнии», чтобы тут же стало ясно: он является обобщенным изображением другого — знаменитого! — театрального символа.

Занавесы еще опущены, действие не началось, но уже все ясно, все предопределено столкновением избыточной детализации и строгого лаконизма, стилем рисунков, характером графической условности, а также исторически безусловной театральной оппозицией. Приключения Буратино и его друзей предстают в известном смысле как история соперничества двух театров, перипетии борьбы за театр, тяжба о театре. «Золотой ключик» не только «новый роман для детей и взрослых», но и своего рода «театральный роман».

Титул Карабаса Барабаса — «Доктор кукольных наук» — возможно, всего лишь иронически превращенный литературный псевдоним Мейерхольда — Доктор Дапертутто. Это тем более вероятно, что у режиссера В. Соловьева, ближайшего помощника Мейерхольда как по сцене, так и по журналу «Любовь к трем апельсинам» (где отдел поэзии вел Блок), был журнальный псевдоним Вольдемар (Вольмар) Люсциниус, который, по-видимому, дал Толстому «идею» имени Дуремар. Имя ближайшего помощника доктора кукольных наук Карабаса Барабаса образовано из отечественных слов «дурак», «дурень» и заграничного имени Вольмар (Вольдемар). «Сходство» прослеживается не только в именах — вот портрет Дуремара у Толстого: «Вошел длинный... человек с маленьким-маленьким лицом, таким сморщенным, как гриб-сморчок. На нем было старое зеленое пальто». А вот портрет В. Соловьева, нарисованный мемуаристом: «...Высокий, худой человек с бородой, в длиннополом черном пальто» [35].

Мейерхольда Толстой подразумевает вне портретного сходства. Объект иронии Толстого — не подлинная личность знаменитого режиссера, а слухи и сплетни, особого рода «городская легенда» о нем. Поэтому самохарактеристика Карабаса Барабаса: «Я доктор кукольных наук, директор знаменитого театра, кавалер высших орденов, ближайший друг Тарабарского короля» — так поразительно соответствует представлениям о Мейерхольде наивных и невежественных провинциалов в рассказе Толстого «Родные места»: «Мейергольд — полный генерал... Поутру его государь император призывает...»

Если обратиться к «Хождению по мукам», то можно заметить, что театральная тема и там занимает заметное и четко очерченное место. Встреча Телегина с бывшим артистом императорской сцены, режиссерские попытки Даши, внезапно открывшийся драматический талант Анисьи, лекции Сапожникова по истории театра — все это образует своеобразный «сгусток» театральной темы в последней части трилогии. Едва ли случайно театральная тема появляется впервые лишь в начале «Хмурого утра» — на страницах, написанных почти одновременно со сказкой о марионетках или непосредственно после нее.

Конечно, театр Станиславского был ничуть не менее «режиссерским», чем театр Мейерхольда, различались они как раз другими качествами. Тут сатирик явно перегибает, и в сказке нужно отметить некоторые сатирические издержки. Тем не менее сказка по-своему, по-сказочному преломляет «любовь-вражду» двух исторически подлинных театров — петербургского и московского. Через театр Толстой вводит в сказку старое, традиционное для русской литературы противопоставление «двух столиц» — Петербурга и Москвы, противопоставление, которое по особому зазвучит в трилогии, когда она будет завершена. Герои трилогии начинают свои «хождения по мукам» в Петербурге и завершают их, возвращаясь — по смыслу сюжета — как бы на то же самое место, но оно оказывается — Москвой.

Биография Толстого достоверно воплотилась в его произведениях, нужно только правильно определить «коэффициент преломления» биографического в художественное, найти соответствующий ключ к биографическому в художественном. Человек увлекающийся и склонный к переменам, Толстой оставлял свои былые пристрастия, подвергая их осмеянию. Этот принцип осуществлялся настолько последовательно, что биографию Толстого можно построить на основе изучения только его творчества, не прибегая к иным материалам. Достаточно хронологически описать, над чем смеялся Толстой,— перед нами возникнет и достоверная картина увлечений писателя, и даты расставаний с этими увлечениями.

«Я вообще,— заметил Толстой,— не принадлежу к драматургам, привязанным к какому-то одному театру. Театры должны быть разными, с различными режиссерскими принципами и исканиями» [36]. Это признание, записанное А. Дымшицем,— такая же мистификация, как и предисловие к сказке, и предпринято оно, конечно, с теми же целями. Театральные — и прочие — пристрастия Толстого были строго однозначны в каждый определенный момент его жизни. В первое десятилетие века театральные привязанности Толстого были как раз на стороне Мейерхольда.

Толстой писал М. Волошину из Петербурга в Париж в декабре 1908 года: «Лукоморье», где все декаденты устроили скандал, ушло из «Театрального клуба» и открывает свой театр. Мейерхольд зачинщик всего, конечно. Вот там-то и положится начало новой русской комедии, обновятся и распахнутся чахлые души. Я верю в это...» [37] Но автор «Золотого ключика» — Толстой 30-х годов — верил уже в другое, а над прежней своей верой — и над собой тогдашним — смеялся. Пародирование театральных исканий Мейерхольда, относящихся к началу века, совпало с трагическими обстоятельствами, которые к вопросу об исканиях не имели никакого отношения. В нескольких кварталах от того места, где жил Толстой (на улице, носящей теперь его имя), сооружалось новое здание для театра Мейерхольда — давно уже не «кукольного владыки»; переезд театра в это здание так и не состоялся, а сам театр прекратил существование. Вопрос о новом театре в действительности решался не так, как в сказке, но, прекрасно зная об этом, Толстой сохранил наилучшие отношения с Мейерхольдом до последних его дней.

Для Толстого была легкая, почти опереточная кощунственность в том, чтобы оспорить пассивность марионеток, изобразив, как они сорвались с ниточек и отправились сами устраивать свои дела, искать счастья, творить судьбу. Марионетки, отбившиеся от рук театрального «владыки»,— полемический образ, насмешливый довод художника в пользу философии активности, столь актуальной в советском искусстве 30-х годов.

VII

Чтобы выведать тайну золотого ключика и спастись от преследователей, Буратино спрятался за петуха.

Чтобы скрыть тайну «Золотого ключика» и отвести возможные обвинения в намеках на лица, Алексей Николаевич Толстой спрятался за «Пиноккио».

Цель была достигнута: от «Золотого ключика» стали отделываться фразами о переработке и переделке, не слишком настаивая на «особости» сказки, ее самодостаточности, поразительном сходстве с другими вещами Толстого — и на отличиях от сказки Коллоди. Толстой словно бы заворожил всех своим предисловием — не было замечено даже то, что отличия кричат, как говорится, с переплета: ведь в итальянской сказке нет главного образа сказки о Буратино, нет ее ключевой метафоры и наиболее значимого символа — именно *золотого ключика.*

Впрочем, причина столь странного невнимания, возможно, объясняется по-другому: «золотой ключик» мог показаться не созданием личного творчества, а общеязыковой формулой или стилистическим клише. «Ключи от счастья женского, от нашей вольной волюшки, заброшены, потеряны у бога самого»,— читаем, например, у Н. А. Некрасова.

Эти некрасовские строки поставила эпиграфом к своему роману «Неугомонное сердце» мать Алексея Николаевича — Александра Бостром. Анонимный рецензент «Отечественных записок» писал о «Неугомонном сердце» в 1882 году: «Мы не знаем, как воздействует мораль этого романа на неугомонные сердца современных женщин, но знаем наверное, что гр. Толстая немало-таки потрудилась с целью угомонить эти сердца, отучив их от «искания счастья». Открытый ею секрет в самом деле прелестен: к чему искать счастья, когда оно тут же под рукою?» [38]

Едва ли Толстой читал в детстве «Пиноккио», но вот роман с эпиграфом о ключах счастья, роман о том, что не к чему «искать счастья, когда оно тут же под рукою»,— он читал и с детской непосредственностью находил его «лучше Тургенева и Толстого» [39] (Льва, конечно).

Образ ключа был находкой для искусства символизма — и в его высоких проявлениях, вроде блоковских строк «Ты дала мне в руки серебряный ключик, и владел я сердцем твоим», и в его низких, эпигонских поделках. Одно из таких второстепенных произведений — роман А. Вербицкой «Ключи счастья» — Толстой хорошо знал и за год до смерти, в феврале 1943 года, охарактеризовал как «сентиментально-благонамеренное» сочинение. Между тем «Золотой ключик» — это именно «ключ счастья», хотя героя сказки трудно заподозрить в благонамеренности, а в сказке не найти и следа сентиментальности.

Так откуда же у нашего писателя образ «золотого ключика»? Не из бытового ли словоупотребления, не из общеязыковой ли метафоры? Быть может, из воспоминаний о романе, сочиненном матерью, тем более, что и у сына речь идет о поисках счастья, которое, оказывается, под рукой? Или от распространеннейшей метафоры искусства символизма — объекта сатиры зрелого Толстого? Возможно, но все-таки — сомнительно. Сомнения возникают, стоит лишь познакомиться со следующим эпизодом из знаменитой сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»:

«На столе ничего не было, кроме маленького *золотого ключика,* и Алисе тотчас же пришло в голову, что ключик от одной из дверей. Но увы! или замочные скважины были слишком велики, или ключик был слишком мал, только им нельзя было открыть ни одной из дверей. Но, обходя двери вторично, Алиса обратила внимание на *маленькую занавесочку*, которой не заметила раньше, и за этой занавесочкой нашла *маленькую дверку,* около пятнадцати дюймов высоты. Она попробовала отпереть дверцу золотым ключиком, и, к ее великой радости, ключик подошел» [40].

Перед Алисой открывается проход «не больше крысиной норы», сквозь который она «увидала сад, самый очаровательный, какой только можно себе представить» [41].

«Алису» я цитирую по старому — и уже немного смешному своей архаичностью — переводу Allegro (П. Соловьевой). Выбор перевода будет объяснен чуть позже, здесь же мне хотелось бы отметить замеча-

тельные совпадения со сказкой о Буратино: речь в отрывке идет не о ключе просто, но именно о ключике, к тому же золотом; отпирается этим ключиком маленькая дверца; наконец — едва ли не самое поразительное — эта дверца до времени скрыта занавеской. Эпизод из «Алисы» дает нам не совпадение одной детали, которое могло бы оказаться случайным, но совпадение *ряда определяющих деталей,* связанный ряд деталей. И связаны они точно так, как в «Буратино». Вероятность заимствования из «Алисы» резко повышается как раз совокупностью, связанностью, соотнесенностью совпадений.

Но дверца, отпирающаяся золотым ключиком, занавешена у Толстого не занавеской, а куском холста, на котором нарисован очаг и котел с похлебкой. Остается сделать предположение: Толстой просто поместил на кэрролловскую занавеску изображение, нанесенное в коллодиевской сказке прямо на стену. Такой перенос тем более обоснован, что его можно было осуществить, не нарушая жанровых границ: при всем несходстве «Пиноккио» и «Алиса» — все же произведения одного жанра. Оба произведения — литературные сказки, и для сочиняющего третью сказку «третьего Толстого» было легко и естественно включиться в их жанровый ряд.

Это предположение так и осталось бы предположением, если бы другие факты не подтвердили: Толстой неоднократно прибегал к «Алисе», чтобы «оттолкнуться» от «Пиноккио», «расподобиться» с итальянской сказкой. Об этом свидетельствует происхождение образа Мальвины, девочки с голубыми волосами.

У Коллоди есть *девушка* с голубыми волосами, она в итальянской сказке — добрая волшебница, ставящая нравственные эксперименты над судьбой бедного Пиноккио. В здраво-рассудительной сказке Толстого никакая волшебница невозможна. В отличие от коллодиевской девушки толстовская девочка с голубыми волосами — не волшебный, а бытовой, притом сатирически освещенный персонаж. И ничего общего, кроме этих голубых волос, у них нет: наш сказочник снял голубые волосы, как паричок, с одной головы — и на-

дел на другую. Характер Мальвины (а она девочка с характером, «железная девочка», как удивленно отмечает деревянный мальчик) настойчиво напоминает другую маленькую героиню, но из другой — английской сказки.

У Коллоди есть смешная обмолвка, проникшая в берлинский пересказ Толстого: Пиноккио не попадает в школу и, следовательно, остается неграмотным, тем не менее в одной из следующих сцен он со слезами на глазах *читает* надпись на могиле волшебницы. Быть может, заметив эту смешную неувязку, Толстой и придумал сцену обучения своего героя грамоте, когда началась переделка «Пиноккио» в «Буратино»? Как бы там ни было, но педагогический темперамент, страсть давать уроки при любых обстоятельствах, чисто учительский педантизм, чрезмерная и порой откровенно неуместная благовоспитанность, упорная и мелочная ригористичность — стали определяющими чертами образа Мальвины.

Но ведь это же — от Алисы! Английская школьница попадает в странный мир и все время сопоставляет его странность с тем, чему ее учили на уроках. Уроки, школа, школьные задания, школьная прописная премудрость в столкновении со странным миром проходят через всю сказку об Алисе — вместе с Алисой. Ее благовоспитанность в самых диких ситуациях — один из главных иронических пластов сказки. Она постоянно вспоминает приобретенные в школе «правильные» сведения и непрерывно пытается давать уроки всем сказочным персонажам — в самых «неурочных» обстоятельствах. Эта черта Алисы отмечалась едва ли не всеми, писавшими о сказке Кэрролла.

Должно быть, нечто подобное ощутил и Толстой: уж ему-то, с его отношением к школьной премудрости и «благовоспитанности», это просто должно было кинуться в глаза. И своей Мальвиной он спародировал Алису, резко усилив насмешку над педантизмом и, так сказать, педагогизмом кукольной красотки. Подобно примерной воспитаннице, копирующей свою наставницу, Мальвина говорит на жаргоне гувернанток. Ее речь стилизована под плохой перевод с французского: «Буратино, мой друг, раскаиваетесь ли вы, наконец?» От-

влеченные прописи и условные ценности Мальвины явно проигрывают от ближайшего соседства с житейской находчивостью и простодушной рассудительностью Буратино. Идет проверка персонажей на жизнеспособность, и становится ясно: жизнеспособность — величайшая и все решающая ценность в художественном мышлении Толстого.

Впрочем, назвав героиню Мальвиной, Толстой и Алису сохранил в своей сказке. Это имя он дал другой, совсем уж не симпатичной особе — лисе: лиса Алиса...

В отчаянной битве с полицейскими псами Карабаса Барабаса на помощь кукольным человечкам приходят все добрые обитатели лесов, лугов и озер. Похоже, сама природа сражается на стороне Буратино и его друзей с общим врагом. Вот и семейство ежей приползло, несмотря на то, что ежиное оружие годится только для защиты. В сказке это выглядит так: «Еж, ежиха, ежова теща, две ежовые незамужние тетки и маленькие еженята свернулись клубком и со скоростью крокетного шара ударяли иголками бульдогов в морду».

Странное впечатление производят эти «крокетные шары». У крокета — репутация очень английской игры (хотя играть ежами вместо шаров — это, пожалуй, слишком — даже для англичан). Нет крокета и в «Пиноккио» (вся эта сцена не имеет там соответствий). Откуда же крокетные ежи в русской сказке по итальянской канве? Конечно, из английской сказки, из «Алисы», из главы «Королевский крокет».

«Алисе казалось, что никогда еще ей не приходилось видеть такого удивительного крокетного поля: оно все было в бороздках и выемках. *Крокетными шарами служили живые ежи*, молотками — живые фламинго... Главная трудность для Алисы заключалась в том, чтобы управлять своими фламинго... Когда же ей удавалось наклонить его голову и она готова была начать игру, то с раздражением замечала, что еж развернулся и собирается уползти... Все игроки играли сразу, не дожидаясь очереди, непрерывно при этом ссорились и дрались из-за ежей...» [42] — и так далее.

В этой же сцене битвы — и в предшествующей сцене бегства — есть у Толстого маленькая деталь. Сов-

сем незаметная деталь, если бы автор не привлек к ней читательское внимание, повторив ее трижды на протяжении нескольких страниц:

«Из трубы (домика.— *М. П.*) поднимался дымок. Выше его плыло небольшое *облако, похожее на кошачью голову*.

Пудель Артемон сидел на крыльце и время от времени рычал на это облако».

Облако настолько похоже на кошачью голову, что даже пес замечает сходство и рычит! Это запоминается, но дальше снова: Мальвина «подняла хорошенькие глаза к облаку, похожему на кошачью голову». И еще немного дальше: «Из облака, похожего на кошачью голову, упал черный коршун — тот, что обыкновенно приносил Мальвине дичь...»

Живописно-выразительная, но сюжетно не имеющая никакого значения деталь повторена трижды — неслыханное расточительство для этой предельно экономной и лаконичной сказки. Конечно, причудливая форма облаков всегда будила воображение, и вопрос об их конфигурации обсуждал, например, еще Гамлет. Но почему именно на кошачью голову должно быть похоже облако у Толстого? Скажем прямо, эта форма не так уж необыкновенна — некая округлость с уголками ушей. Но Толстой настаивает: похоже — и точка.

Неисповедимы пути художника. Что выхватит он из океана образов, клубящихся, как облака? На этот раз он выхватил нечто из иллюстраций Дж. Тенниела к «Алисе» (они неоднократно воспроизводились в русских изданиях сказки Кэрролла). Там есть несколько рисунков, изображающих знаменитую «тающую» улыбку Чеширского кота: кошачья голова висит над персонажами в воздухе, как облако. Как облако, похожее на кошачью голову. Один из рисунков сопровождает главу «Королевский крокет»: лишь только Алиса решила выйти из игры, отчаявшись поймать ежиный шар, над девочкой прямо из воздуха соткалась кошачья улыбка...

Золотой ключик и дверца за занавеской, образ благовоспитанной маленькой педантки, имя Алиса, ежиный крокет и облако, похожее на кошачью голову,— все эти сопоставления повиснут в воздухе, как насмешливая

улыбка Чеширского кота, если мы не ответим на вопрос: а знал ли Алексей Николаевич сказку Кэрролла? В наиболее полном из существующих собраний его сочинений ни имя английского писателя, ни имена его героев не встречаются. Мемуаристы по этому поводу — молчок...

В 1909 году Толстой напечатал несколько своих маленьких рассказов и сказок в журнале для детей «Тропинка». В этом же самом журнале на протяжении почти всего года (начиная со второго номера и кончая двадцатым) печаталась «Алиса» Л. Кэрролла в переводе Allegro (П. Соловьевой — вот почему выше сказка цитировалась по ее переводу). В № 15 «Тропинки» на соседних страницах напечатаны сказка Толстого «Сорока» и глава «Пляски омаров» из «Алисы», а в № 9 — рассказ Толстого «Полкан» соседствует с тем эпизодом из сказки Льюиса Кэрролла, где Алиса беседует с Чеширским котом. Журнал сопровождает английскую сказку иллюстрациями Дж. Тенниела, и Полкан глядит с картинки к рассказу Толстого на рисунок, изображающий Чеширского кота, совсем так, как пудель Артемон на облачко, напоминающее кошачью голову...

В детской журналистике 900-х годов «Тропинка» была едва ли не единственным изданием, где могла появиться столь эксцентричная и «неприкладная» вещь, как «Алиса». Журнал издавала — совместно с Н. И. Манассеиной — все та же П. С. Соловьева, человек, которого А. Блок числил среди избранных — «близь души». С. Городецкий вспоминал о «болезненно-нежной и наивно-мистической атмосфере «Тропинки»... куда Блок прежде всего меня направил и где он сам чувствовал себя хорошо» [43]. В. Пяст — тоже в связи с «Тропинкой» — вспоминал о Блоке, «который принимал такое близкое участие в судьбе этого органа и так часто «наставлял» вдвое старшую его по летам издательницу,— что видно из его «Дневников» [44]. Одним словом, в глазах автора «Золотого ключика» «Тропинка» должна была выглядеть «блоковским» журналом, и все, что относилось к «Тропинке», подверглось пародированию — вместе с Блоком и его эпохой, вместе с собственным прошлым Толстого.

В то же время к восприятию «Алисы» Толстой был хорошо подготовлен своей художнической любовью к эксцентрическим чудакам, ко всяческим алогизмам и нелепицам. К. Чуковский сопоставил любовь Толстого к эксцентрике с английской традицией нонсенса и показал, как они похожи. Но, не остановившись на этом, Чуковский со свойственной ему критической интуицией, производящей иногда впечатление интеллектуального фокуса, напророчил Толстому встречу с «Алисой» — за одиннадцать лет до «Буратино»:

«Поразителен был аппетит, проявленный Алексеем Толстым к подобным нелепицам в самом начале его литературной дороги,— писал К. Чуковский в статье 1924 года.—...Очевидно, эта чепуха ему дороже всего, потому что он с большим пиететом воспроизводит ее у себя на страницах. С таким же пиететом относимся к ней и мы... Она нередко бывала основой драгоценнейших литературных творений. Чудесный английский поэт Эдуард Лир безбоязненно назвал свою вдохновенную книгу «Книга Чепухи» («The Book of the Nonsense»), и я не отдам этой книги за тысячу умных книг... И можно ли представить себе чепуху более откровенную, чем хотя бы «Алиса в волшебной стране», а между тем это собрание гениальных нелепостей давно уже сделалось библией английских детей...» [45]

Сказка о Буратино, как губка, вобрала множество откликов Толстого на культуру времен его писательской молодости — между первой русской революцией и первой мировой войной,— а предисловие, отсылающее к детским впечатлениям писателя, предохраняет эту губку от слишком грубого выжимания. И все-таки в «Золотом ключике» (не вопреки всему сказанному, а лишь в дополнение к нему) есть отзвуки детства Толстого. Они открываются сопоставлением «Золотого ключика» с «Детством Никиты». Сопоставлением тем более обоснованным, что обе вещи — сказка и повесть — ставят знак равенства между двумя видами ностальгии: тоской по родной стране и по стране детства.

В Москве 1935 года, перерабатывая сказку заново, насыщая ее лирикой и сатирой, Толстой сконцентрировал память на всех сопутствующих обстоятельствах —

и житейского, и литературного свойства. Наблюдаемые художником объекты он сравнивал с теми стекляшками, которыми прикрывают цифры на карте лото, а «карта лото — это дремлющий во мне потенциал,— разъяснял Толстой.— Я буду бродить по свету, ища этих стекляшек...» [46] Сделав мысленно поправку на неуместную механистичность этого сравнения, признаем, что на одну из цифр толстовского лото легла кэрролловская «стекляшка»...

VIII

Однажды на утренней прогулке по паркам Детского Села, где Толстой поселился после возвращения на родину, он сказал Наталье Крандиевской: «Кончится дело тем, что напишу когда-нибудь роман с привидениями, с подземельем, с зарытыми кладами, со всякой чертовщиной. С детских лет не утолена эта мечта...» А потом добавил: «Насчет привидений — это, конечно, ерунда. Но, знаешь, без фантастики скучно все же художнику» [47].

Свою детскую мечту о романе приключений Толстой удовлетворял всю жизнь — всем своим творчеством. Ничего он так не любил, как живописать героя, ставшего на путь приключений. Любимым героем писателя (в школьном понимании) называют того персонажа, который с наибольшей полнотой выражает точку зрения писателя, его взгляды, его представления о человеческом идеале. При таком подходе возникает смущающее противоречие: в любимцах оказывается персонаж-рупор, самое бледное и немощное из порождений писателя. Не правильней ли называть любимым героем того, кто больше соблазняет писателя как взывающая к изображению натура и кого он живописует с наибольшим художническим аппетитом?

Сотни разнообразных персонажей населяют книги Толстого, у каждого свое лицо и своя повадка, свой социальный статус и нравственный комплекс, но любой читатель, не лишенный художественного слуха, без труда заметит, как оживляется Толстой, как начинают играть под его рукой краски, какая улыбка лакомки,

удовлетворяющего свою давнюю страсть, угадывается на его губах, едва только он добирается до героя, вышедшего (или выведенного) на дорогу приключений. Что, казалось бы, общего у «чудаков» раннего и «эмигрантов» зрелого Толстого, у Алексашки Меншикова и красноармейца Гусева, ренегата Азефа и временщика Распутина, знаменитого Калиостро и мелкой сошки Невзорова, очаровательного Телегина и отвратительного Махно, у Саньки Бровкиной и «гадюки» Ольги Вячеславовны?

Даже патологический скепсис не заставил бы нас подозревать Толстого в том, что Невзорова, Азефа и Распутина он любит так же, как Меншикова, Гусева и Телегина. Это неколебимо верно, если мыслить и тех и других *как живых людей,* вызывающих такое-то и такое-то наше человеческое отношение. Но если представить их объектами художества, натурой, которую изображает художник, то окажется, что и тех и других писатель любит *живописать.* Любит не любовью, а любованием.

Следовало бы определить тип любимого героя Толстого, но вот беда: сло́ва «приключенец» — в значении «человек приключений» — в нашем языке нет, а слово «авантюрист» безнадежно скомпрометировано. Авантюрист для нас слово ругательное, и вряд ли возможно освободить его от этой эмоциональной окраски, да и нужно ли? Нам сейчас — нужно: если бы это удалось, слово авантюрист стало бы самым точным обозначением для любимого героя Толстого. Герой, выпавший из рутинного быта, идущий от одного похождения к другому, не уклоняющийся от приключений, встревающий в приключения, втягиваемый в них личными склонностями или ходом событий,— вот определенный самым широким образом любимец нашего писателя.

Но такой герой не может действовать в размеренном, устойчивом укладе — он требует для себя особого рода сюжет. Он создает жанр повествования о себе — жанр приключенческий. Репутация этого жанра не слишком высока: принято считать, что приключения — литература «второго сорта». История литературы свидетельствует, что так было не всегда и что Толстой

возвратил приключенческому жанру статус высокой литературы, соединив низовую традицию с классической. На этом соединении и основан неотразимый художественный эффект наиболее известных произведений Толстого и его «романа для детей и взрослых», «романа тайн», «пикареска» — авантюрной сказочной повести «*Приключения* Буратино».

Загадочные обстоятельства, таинственные лестницы, ведущие в подземелья, фальшивые, нарисованные на стене окна, поразительные по неожиданности встречи, тайные ходы и лазы, вообще всякие тайны, нечаянные подслушивания, удачные бегства, маскировки, розыгрыши, узнавания — все эти непременные атрибуты авантюрного романа и «романа тайн» густо уснащают произведения Толстого, а «Золотой ключик» только из них и состоит. Признание Г. Честертона в нелюбви к сентиментальным сказкам и любви к сказкам авантюрным было бы уместным эпиграфом к рассказу о «Приключениях Буратино»:

«...Ставят одни только плаксивые сказки. Я хочу видеть хорошую потасовку, раскаленную кочергу, полисмена, которого разделывают на котлеты, а мне преподносят принцесс, разглагольствующих при лунном свете, синих птиц и тому подобную ерунду. Синяя Борода — это по мне, да и тот нравится мне больше всего в виде Панталоне» [48].

Как в авантюрном романе, перед читателем «Приключений Буратино» мелькают, сменяя друг друга, улица, площадь, берег моря, балаган, лес, поляна, харчевня, пустырь, домик в лесу, река и пруд, пещера, скалистые откосы, снова улица, и за этим мельканием можно и не углядеть, что главное место действия — это дорога. Большая дорога из городка, где живет папа Карло, в Город Дураков — и обратно. Все сказочные приключения, как и положено приключениям, происходят *на большой дороге* и прилежащих к ней местностях. Эта дорога, повторяя своими поворотами и петлями изгибы судьбы героев, кончается там же, где и началась, и замыкает кольцом композицию сказки. Вся топография «Золотого ключика» изображена с такой реалистической дотошностью, что не составляет труда вычертить карту сказочной страны.

Лишь один участок пути — от чудесной дверцы до чудесного театра — не удается нанести на карту никакими пунктирами. Здесь пространство у А. Толстого изогнуто самым фантастическим образом: найденный глубоко под землей, театр в следующей главе оказывается рядом с заведением Карабаса Барабаса — на площади, причем подразумевается, что его туда никто не переносил. Вопреки физическим законам путь вниз приводит наверх.

Склонный к мистификациям, писатель разыграл както в Кисловодске простака-курортника: «Толстой уверил его, будто высочайшая из вершин Кавказа называется «Алла-Верды» и что вечером состоится восхождение. «Алла-Верды»,— объяснял К. Чуковский,— кабачок, или, вернее, шашлычная, приютившаяся не на горе, а в низине. Вечером мы втроем совершили «восхождение вниз».

— Почему же вниз? — удивлялся всю дорогу простак.

— Диалектика» [19],— совершенно серьезно отвечал Толстой.

Подобная «диалектика» осуществляется и в «Золотом ключике» с той, правда, разницей, что герои сказки совершают «нисхождение вверх». С ними происходит «нисхождение и преображение», если воспользоваться названием книги Толстого, вышедшей в Берлине за год до «Приключений Пиноккио» и дающей публицистическую версию той программы, которая впоследствии была развернута в трилогии — и в сказке о Буратино. «Преображение» в этой программе связывается — с театром. Толстой демистифицировал театральные концепции символистов, отнял у образа театра смысл «небесной родины» и придал ему значение родины земной. Театральный всплеск в «Хождении по мукам» порожден революцией, в сказке — стремлением вернуться в отечество, в страну детства. Путь Буратино и его друзей вниз приводит наверх вопреки всем законам физики, но в полном соответствии с логикой «идеологического пространства» Толстого.

В этот завершающий момент с пространством сказки происходит еще одно изменение: оно становится непроницаемым для злых сил. Вот он, новенький балаган кукольного театра на площади *в той же сказочной*

стране, протяни руку и схвати,— но злая сила Карабаса и его полицейских тут иссякает.

Счет времени в сказке очень точен: писатель ни разу не забыл отметить смену суток сном и пробуждением героев, вечерними и утренними зорями, восходами луны и солнца. От того утра, когда папа Карло получил у столяра Джузеппе необыкновенное полено, до того вечера, когда героям достался замечательный театр, проходит шесть суток, и, надо полагать, уже начался седьмой день творения — вечный праздник. Уменьшается количество приключений за сутки — и время растягивается, идет медленней; количество эпизодов растет — и время идет быстрей, сжимается; на последние два дня приходится больше всего сказочных событий (две трети объема сказки) — и время, задыхаясь, летит вперед (только дважды — в рассказе Пьеро о золотом ключике и в рассказе крота об аресте кукол — время возвращено вспять, к уже минувшим событиям).

Но в предпоследней главе сказки, там, где герои (и, должно быть, автор) до самозабвения захвачены обретенным счастьем, время начинает «мерцать», теряет выраженность, расплывается, и нельзя понять, день или три дня отделяют эту главу от заключительной. Сказка, близясь к благополучному завершению, перестает наблюдать часы, подготавливая переход от тягот времени к блаженной вечности, от бедственного «прежде» к счастливому «всегда».

Исследователь творчества А. Толстого отмечает, что хронология в романе «Хмурое утро» (последней, написанной уже после сказки части трилогии) — «в основном, строгая и точная», но лишь до заключительных сцен, когда «вечером в день приезда вся группа слушает доклад Г. М. Кржижановского об электрификации России. В этом пункте календарь автором явно оставлен, и события смещаются во времени. На каком общереспубликанском съезде присутствуют герои А. Н. Толстого — установить исторически точно и в то же время в соответствии с календарем романа не представляется возможным» [50].

Время в романе организовано таким же образом, как в сказке,— в конце происходит подготовка к прорыву

из «реального» в «утопическое» время. Не случайно в последней строчке романа стоит значительное слово «навсегда».

Парадоксальным образом в собственной сказке Толстого «Золотой ключик» лучше просматривается Италия, чем в его обработке сказки Коллоди «Приключения Пиноккио». Никаких российских реалий, вроде Петрушки или городового, здесь нет и в помине. Писатель «русифицировал» итальянскую сказку и «итальянизировал» русскую. Тот комплекс национальных идей, который в обработке сказки Коллоди выражен языком и антуражем, в «Золотом ключике» выражается всем характером персонажей и подоплекой сказочных событий. Действие сказки нужно было перенести в Италию, чтобы создать необходимое для художественности опосредование.

Мир «Золотого ключика» сказочен, но у всякого сказочного мира есть своя «реальность», своя мера условности, свои «естественные законы», в пределах которых этот мир воспринимает себя как подлинный, за пределами — как вымышленный, нереальный. Законы «Золотого ключика» допускают придание человеческих черт животным, но ни в коем случае не волшебство: «Насчет привидений — это, конечно, ерунда». Волшебные превращения (их немало у Коллоди) выводятся из «Золотого ключика» — они чрезмерно фантастичны для мира этой сказки, несовместимы с ее здравым смыслом.

Свое отношение к волшебным чудесам сказка подтверждает парадоксально: не только исторгая волшебство, но и включая его. На страницах «Золотого ключика» есть волшебство: живым попадает на небо один персонаж, с помощью нечистой силы проходит сквозь стену другой. В тексте это выглядит так: «Униженно виляя задами, они (сыщики.— *М. П.*) побежали в Город Дураков, чтобы наврать в полицейском отделении, будто губернатор был взят на небо живым,— так по дороге они придумали в свое оправдание». И еще: «Нет, здесь работа очень тяжелая,— ответили они (полицейские.— *М. П.*) и пошли к начальнику города сказать, что ими все сделано по закону, но старому шарман-

щику, видимо, помогает сам дьявол, потому что он ушел сквозь стенку». Чудеса в сказке — гнусное полицейское вранье, ложь трусов и бездельников, порожденье лакейского и чиновничьего страха и лени. Кот и лиса превращаются то в нищих, то в разбойников, но волшебством здесь и не пахнет: это притворство, интрига, маскировка (в жанровом смысле — не столько сказка, сколько приключенческий роман). Поле Чудес, где будто бы можно вырастить монетное дерево,— тоже вранье жуликов, задумавших надуть простака.

Единственное несомненно чудесное превращение в сказке — выход Буратино из полена. Словно ради того, чтобы читатель не принял эту метафору рождения за волшебство, рядом помещена параллельная метафора — выход цыпленка из яйца.

Во всем творчестве Толстого вспоминается еще только один случай превращения неживого в живое: «воплощение» портрета мадам Тулуповой в рассказе «Граф Калиостро». Маг и чародей Калиостро, сотворивший это чудо, замечает: «Отменный получился кадавр»,— и Толстой с удовлетворением присоединился бы к этой оценке, даром что она исходит от омерзительного персонажа. В рассказе «Граф Калиостро» — издевательская насмешка над символистским кокетливым заигрыванием с потусторонними силами.

Толстой хорошо помнил, как он оконфузился, попытавшись подыграть отечественным мистикам. Об этом эпизоде рассказывал (со слов Максимилиана Волошина) Илья Эренбург: на башне у Вячеслава Иванова «зашел разговор о Блаватской и Штейнере. Толстому захотелось показать, что он тоже не профан, и вдруг он выпалил: «Мне в Берлине говорили, будто теперь египтяне перевоплощаются...» Все засмеялись, а Толстой похолодел от ужаса. Много лет спустя я,— вспоминал Илья Эренбург,— спросил Алексея Николаевича, не выдумал ли Макс эту историю с египтянами. Толстой рассмеялся: «Я, понимаешь, сел в лужу...»[51] Не в эту ли лужу автор сказки о Буратино усадил потом Карабаса Барабаса?

Какое дело было земному до мозга костей, чуждому всякой мистики Толстому до кабинетно-декадент-

ского русского оккультизма и прочего в этом же роде? Но изображение сеанса магии в «Графе Калиостро» показывает, что Толстой добросовестно познакомился с магической технологией и предавал ее осмеянию со знанием дела.

Заимствованная у Коллоди сцена превращения полена в мальчишку переосмыслена Толстым как пародия на «магическое действо». Условия «оккультной науки» требуют, чтобы занятия магией проходили в особом помещении. Во всех пособиях по магии и в рассказе «Граф Калиостро» это помещение описывается одинаково: просторная комната, освобожденная от всего лишнего, так что в ней не остается ничего, кроме стола, шкафчика с магическими принадлежностями и куска ткани с нанесенными на нее каббалистическими знаками. Бедная каморка папы Карло как нельзя лучше соответствует описанию комнаты, необходимой для совершения магических манипуляций: вся обстановка состоит из стола (верстака) и куска холста с изображением очага, который переосмысливается в магический знак огня. Толстой был замечательным мастером переосмысления заимствованных деталей и занимался таким переосмыслением с превеликой охотой. Превращение полена в человечка — сказочный пародийный эквивалент оживления портрета в рассказе «Граф Калиостро».

Суеверия, спиритизм, магия были решительно противопоказаны здоровой натуре Толстого, и он, продолжая насмешничать по тем же адресам, зло и едко спародировал в «Золотом ключике» спиритические увлечения современников своей молодости.

«Тогда Буратино завывающим голосом проговорил из глубины кувшина:

— Открой тайну, насчастный, открой тайну!

Карабас Барабас от неожиданности громко щелкнул челюстями и выпучился на Дуремара.

— Это ты?

— Нет, это не я...

— Кто же сказал, чтобы я открыл тайну?

Дуремар был суеверен...

— Открой тайну,— опять завыл таинственный голос

из глубины кувшина,— иначе не сойдешь с этого стула, несчастный!»

Не верящий ни в какой спиритизм, трезво-реалистический, как его создатель, Буратино устроил «спиритический сеанс» своим суеверным врагам — и победил. По меткому замечанию В. Рабиновича, «тайное деланье», основанное на вере в чудеса, постепенно становится «священной литературой», а потом и просто литературой — авантюрной, плутовской — какой угодно[52]. «Тайное деланье» мистиков начала века стало у Толстого в «Золотом ключике» именно плутовской, авантюрной литературой.

IX

Едва вылупившись на свет, Буратино уже проказничает и озорничает. Такой беззаботный по части высоких материй, но полный здравого смысла и неутомимо деятельный, побеждающий своих врагов «при помощи остроумия, смелости и присутствия духа»,— он запоминается читателям как преданный друг и сердечный, добрый малый. В Буратино — черты многих любимых героев А. Толстого, склонных скорее к действию, чем к размышлению, и здесь, в сфере действия, обретающих и воплощающих себя. В Буратино есть нечто от удачливой пройдошливости Алексашки Меншикова, боевой напористости Гусева, озорства Никиты. В известном смысле «Золотой ключик» — ключ к этим толстовским образам, открывающий их фольклорную основу, связь с не мудрствующим лукаво и неустанно активным героем сказочной традиции. Задорно торчащий нос Буратино (у Коллоди никак не связанный с характером Пиноккио) у Толстого стал обозначать как раз героя, не вешающего носа.

Буратино бесконечно обаятелен даже в своих грехах «малого чина»: и в своем любопытстве (в духе русского фразеологизма «совать нос не в свое дело»), и в своей наивности (проткнув носом холст, он не догадывается, что за дверца там виднеется,— т. е. «не видит дальше собственного носа»), и в нарушающей благопристойность естественности своего поведения. Любопытство,

простодушие, естественность... Писатель доверил Буратино выражение не только своих самых заветных убеждений, но и самых симпатичных человеческих качеств, если только позволено говорить о человеческих качествах деревянной куклы.

А почему бы и нет? У Коллоди марионетка превращается в мальчика: вочеловеченье — награда за добродетель. В берлинской «переделке и обработке» Толстого было нечто похожее: сознание марионетки переходило к хорошенькому мальчугану, покидая деревянное тельце в пестрых лохмотьях. Превращать в человека Буратино было бы нелепостью — он и так человек. Даже «Пудель у Алексея Толстого — живой человек» [53], как заметил всегда остроумный В. Шкловский.

Безвольно свисающие длинные рукава балахона, в который облачен Пьеро,— выразительная художественная деталь, противопоставленная задорно торчащему носу Буратино, как безвольная рефлексия одного (конечно, «интеллигентская»,— в духе словоупотребления 30-х годов) противопоставлена мускулистой энергичности другого. Длинные рукава сугубо итальянского балахона становятся у Толстого реализацией русского фразеологизма «спустя рукава», то есть — безвольно, вяло, пассивно, кое-как. Здесь все то же умение А. Толстого находить место для чужой детали и заставлять ее «работать» по-новому, переосмыслять деталь контекстом, ничего не меняя в ней самой. Незаурядная *режиссерская* одаренность писателя в полной мере сказалась в остром драматизме повествования о Буратино и куклах-актерах.

Все писавшие о сказке, отмечали элемент развития в характере героев; меняется и Пьеро, но, пожалуй, самое замечательное, что это изменение обрисовано (режиссерская работа с деталью!) все теми же рукавами того же балахона. По примеру Буратино, Пьеро ввязывается в драку с яростными полицейскими псами, которые обрывают пресловутые рукава, и в результате Пьеро приходит к заключительной сцене в нечаянном подобии спортивной безрукавки! Мера дозволенного Пьеро «исправления» уменьшена тем, что читатель не видит этой драки, только слышит сообщение о ней

(правда, подтвержденное Мальвиной) из уст новоявленного храбреца. Отряхнув с лица пудру, как отрясают с ног прах прошлого, Пьеро оказывается вполне румяным парнем.

Кукольные герои сказки наделены характерами не слишком сложными (сложные противоречили бы законам жанра), но выраженными чрезвычайно интенсивно. «Человеческий» характер папы Карло оказывается бледнее и даже «кукольней» — в нем проглядывают шаблонные черты театрального амплуа (что-то вроде «благородного отца»).

Больше повезло паре злодеев — доктору кукольных наук и продавцу пиявок. В Карабасе каким-то чудом соединились в нерасчленимый образ черты плакатного буржуя и сказочного злого волшебника. Пьяница, обжора и сквернослов, друг сильных мира сего, беспощадный эксплуататор кукольного народца, ученый-искусствовед, эстетическая программа которого состоит из семи пунктов — семи хвостов его плетки,— Карабас не зря пользуется услугами продавца пиявок: он и сам пиявка — жадная жирная пиявка, паразитирующая на театре. Его друг Дуремар — сказочный вариант Смердякова, лакейская душонка, чья профессия наводит ужас омерзения даже на Карабаса,— ничтожество, продающееся за ужин, доносчик и предатель. Он бросает своего покровителя, едва только удача оставляет Карабаса, и с готовностью меняет хозяина — идет проситься на службу к победителям. Толстой деликатно умалчивает, принимают ли победители услуги недавнего продавца пиявок.

В создании образов участвуют имена сказочных героев. Мы уже знаем, что Буратино — ставшее собственным именем родовое название марионетки, Пьеро — партнер Арлекина в итальянской народной комедии, Дуремар — дурень, произнесенный на иностранный манер, а кот Базилио — произнесенный подобным же манером кот Васька; что же касается лисы Алисы, ее имя восходит то ли к персонажу блоковской пьесы, то ли к персонажу кэрролловской сказки, но в любом случае построено по русской фольклорной модели: «лиса Алиса» созвучно «лисе-олисаве» народных сказок.

Сложнее осмысляется имя Карабаса Барабаса. Аналогичный персонаж сказки Коллоди носит имя Манджофоко, что значит «пожиратель огня». «Барабас» созвучно итальянским словам со значением негодяй, мошенник («barabba») или борода («barba») — и то и другое вполне соответствует образу.

Давая своей кукольной красотке имя Мальвина, Толстой опирался на давнюю традицию, хорошо известную ему, знатоку русского XVIII века. Имя Мальвина попало в Россию вместе с поэмами шотландского барда Оссиана. Явленные миру в конце XVIII века английским литератором Джеймсом Макферсоном, эти произведения, как выяснилось потом, были грандиозной мистификацией. Имя Мальвины — спутницы престарелого Оссиана и подруги его погибшего сына Оскара — приобрело огромную литературную популярность и стало самым привлекательным знаком романтической возлюбленной. В круг чтения Татьяны Лариной, например, входил многотомный роман французской писательницы Марии Коттень «Мальвина».

В бесчисленных переводах, пересказах, перепевах Оссиана, в массиве подражаний ему русские авторы ставили имя Мальвина даже там, где в оригинале стояли другие имена. Весь начальный период русского романтизма был, в сущности, «оссианическим» — имя Мальвина вошло и в стихи молодого Жуковского, и в стихи юного Пушкина, и в десятки других стихотворений. Впоследствии В. И. Маслов внес в свой библиографический указатель русских оссианических произведений даже вполне оригинальные вещи — только на том основании, что в них упоминалось имя Мальвина [54].

Потом это имя проникло в романс и стало устойчивым знаком романсовой героини. К началу нашего века имя Мальвина опустилось в самые низы и отразилось в литературе той эпохи (например, в «Поединке» А. Куприна и в рассказе А. Ремизова «Мальвина» из его книги «Шумы города») как профессиональный псевдоним девицы легкого поведения. Вот в каком ореоле значений в сказку Толстого входит имя Мальвина, подмигивающее, сверх того, в сторону другой знаменитой мистификации.

Все имена в сказке — «играют», но каждое на свой лад. Только легкий намек на русские смыслы иностранных имен скрыто прочерчивает систему. Эта система соединяет имена персонажей с замыслом сказки, вводит имена в круг идейных задач произведения, противопоставляющего свое — чужому, родное — иноземному.

Незадолго до возвращения на родину (почти одновременно с работой над берлинским пересказом «Приключений Пиноккио») Толстой писал Чуковскому: «Не знаю — чувствуете ли Вы с такой пронзительной остротой, что такое родина, свое солнце над крышей? Должно быть, мы еще очень первобытны, или в нас еще очень много растительного,— и это хорошо, без этого мы были бы просто аллегориями. Пускай наша крыша убогая, но под ней мы живы» [55]. Пусть убога каморка папы Карло, но это — отчий дом.

«У папуаса — собственный шалаш. А у меня — нет»,— жалуется герой рассказа Толстого «В Париже». Жалоба на бездомность звучит едва ли не во всех его рассказах эмигрантского периода: «Этот лейтмотив определяет не только сюжет, характеры, общий тон повествования, но и придает социальную заостренность толстовским рассказам» [56].

Полосатый столб на границе РСФСР стал важнейшей вехой в жизни и творчестве писателя. Начав работу над сказкой, он взял экземпляр берлинского издания «Приключений Пиноккио» и принялся править прямо на полях книги: менял имена и реплики, вычеркивал и дописывал. Так продолжалось до тех пор, пока перо писателя не споткнулось на сцене Буратино со Сверчком. Волшебный у Коллоди Сверчок, разумеется, стал у Толстого «бытовым» персонажем, но дело не в этом: Сверчок говорил что-то о *родном доме* и о больших несчастьях, которые ожидают тех, кто *убегает из дома...*

«Такие понятия, как «дом», «дорога», «огонь», пронизывая всю толщу человеческой культуры и приобретая целые комплексы связей в каждом ее эпохальном пласте, насытились сложными и столь ассоциативно богатыми связями, что введение их в текст сразу же

создает многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования»[57],— эта мысль Ю. М. Лотмана сформулирована словно бы нарочно, чтобы прокомментировать конфликт деревянного человечка с мудрым Сверчком.

Итальянский Сверчок в каморке с нарисованным на холсте *огнем* произнес главное слово русского писателя — *дом* — и напророчил *дорогу* бедствий тому, кто покинет отчий кров. Своей репликой Сверчок создал неожиданные для сказки Коллоди возможности, подсказал способ лирического освоения, «захвата» (а не просто пересказа) чужого сюжета, изогнул повествование.

Нравственная пропись о доме и о несчастьях, которые поджидают каждого, кто покидает родной дом,— единственная сентенция, перенесенная на страницы «Приключений Буратино» со страниц «Приключений Пиноккио». Ее значение подчеркнуто единственностью, исключительностью и тем, что она произнесена Сверчком — символическим хранителем домашнего очага. Агния Барто рассказывала такой эпизод:

«...В клубе писателей подошел ко мне Алексей Николаевич Толстой и сказал:

— У тебя, говорят, есть стихотворение о сверчке?

— Есть! — удивилась я.

— Прочти его мне, а?

Я охотно согласилась, нашла комнату, где никого не было, Алексей Николаевич сел в кресло, и я ему прочла...

Алексей Николаевич слушал с детским вниманием, и я ждала, что он скажет. Но он сидел молча, задумавшись. Потом произнес громко, отчетливо своим высоким голосом:

— «Везде мы искали»,— и сказал, поднявшись с кресла:— У меня был сверчок.

Больше ничего не добавил. Я хотела попросить: расскажите, Алексей Николаевич... но кто-то заглянул в комнату, позвал его.

И вот вчера в книге об А. Н. Толстом, в воспоминаниях Н. В. Толстой-Крандиевской, читаю:

«...Мы жили на Оке, возле Тарусы... По вечерам... когда на столе зажигали лампу и под абажуром кружились ночные бабочки, вылезал откуда-то сверчок, похожий на маленький сухой сучочек. Он садился всегда на одно и то же место, около чернильницы, и помалкивал. Когда же в стуке машинки наступали долгие паузы и Толстой в тишине обдумывал еще не написанное, сверчок осмеливался напомнить ему о своем присутствии. Возьмет вдруг и стрекотнет, и опять замолчит надолго.

— Это он тебя стесняется,— говорил Толстой,— а ко мне он уже привык. Мы — друзья».

По словам Крандиевской, Алексей Николаевич часто вспоминал этого сверчка, его не хватало Толстому, когда он был далеко от России...» [58]

До встречи со Сверчком рассказ о Буратино идет почти след в след за рассказом о Пиноккио. С этого момента правка пошла по-крупному и переросла в свободное творчество; продолжать работу по печатному экземпляру стало невозможно. Реплика Сверчка — точка разрыва А. Толстого с К. Коллоди и начало стремительного приближения сказки к задачам и средствам собственно толстовского творчества. Архив свидетельствует, что за три месяца работы писатель несколько раз переписывал всю сказку от начала до конца.

Счастье, которое находят куклы, предстает перед ними в образе идеального утопического театра. Свой театр — это родная стихия героев сказки, отечество кукольного народца. Сказка для детей приобретала значение, важное и для взрослых читателей А. Толстого, важное, прежде всего, для самого автора.

Распространенное представление об ограниченной оригинальности сказки А. Толстого, о ее вторичности по отношению к сказке Коллоди — категорически неверно [59]. Для «Золотого ключика» итальянская сказка послужила лишь стартовой площадкой, ничего не ведающей о полете. Говорить о зависимости «Приключений Буратино» от «Приключений Пиноккио» ровно столько же оснований, сколько о зависимости толстовской трилогии «Хождение по мукам» от древнерусской повести «Хождение богородицы по мукам». Во время работы над сказкой мысль художника была куда больше за-

нята романом, который он пока отложил и к которому потом вернется, чем сказкой Коллоди.

Литературоведам давно известна одна особенность толстовского творческого процесса: свою мысль писатель поначалу отрабатывал на произведениях малых жанров, прежде чем воплотить ее в крупной вещи. Эта особенность почему-то не была распространена на соотношение «малой» сказки и романа-эпопеи. Даже предварительный анализ показывает, что, работая над сказкой, писатель прокладывал путь к завершению романа, строил, опробовал, испытывал «романную модель» — композицию, равную концепции. То обстоятельство, что после скитаний в дальних краях герои обретут цель своих поисков в «родной каморке», у отчего очага, было выяснено автором не в 1941 году, когда была поставлена последняя точка в «Хмуром утре», а гораздо раньше — весной 1935 года при окончании сказки «Золотой ключик, или Приключения Буратино». В синхронном плане сказка примыкает к историко-культурной и лирической темам трилогии почти в том же смысле, в каком повесть «Хлеб» примыкает к историко-революционной теме «Хождения по мукам».

X

Алексей Николаевич Толстой любил читать вслух свои старые и новые произведения и, говорят, делал это мастерски. Благодаря выразительному описанию Л. Варковицкой мы располагаем счастливой возможностью присутствовать при авторском чтении «Золотого ключика». Чтение происходило в доме художника Б. Малаховского, иллюстратора первого издания сказки.

«Алексей Николаевич сидел за большим обеденным столом, рядом с художником, который пробовал делать наброски будущих рисунков, но ему это плохо удавалось, потому что и он сам, и все присутствующие безудержно хохотали. Не было никакой возможности не смеяться. Не смеялся только один автор. Выражение его лица было благожелательным и безмятежным. Он откладывал в сторону лист за листом, выпивал глоток-другой вина и продолжал ровным, спокойным голосом по-

вествовать... Часы отзванивали час за часом, уже наступил рассвет, а мы, взрослые люди, сидели, как очарованные, и слушали детскую сказку...»[60]

Толстой был не только мастером выразительного чтения, но и мастером всяческих розыгрышей. Чтение в доме Б. Малаховского он затеял, несомненно, с умыслом: внедрить авторскую трактовку сказки в сознание художника. Б. Малаховский принадлежал к тому поколению, которое знало Пиноккио, и возникала опасность, что художник перенесет на Буратино черты его прототипа. Буратино же, как мы видели, образ родственный Пиноккио, но далеко не тождественный.

И тут судьба сказки выкинула коленце. Родство между двумя художниками — иллюстратором «Золотого ключика» и иллюстратором «Приключений Пиноккио», обработанных и пересказанных Толстым в Берлине,— оказалось более близким, нежели родство между Буратино и Пиноккио. Бронислав Малаховский, оформлявший «Золотой ключик», приходился родным братом Льву Малаховскому, нарисовавшему картинки к берлинскому изданию «Приключений Пиноккио». Этот биографический казус может показаться нарочно подстроенным, чтобы подчеркнуть преемственность и различия двух книг, но приключился он, по-видимому, непроизвольно, сам собой.

Бронислав Малаховский, «будучи первым иллюстратором сказки, стал, в известной мере, и ее первым читателем — непосредственным, увлеченным, чутким. Пожалуй, никогда ранее иллюстрации Малаховского не были так органично связаны с текстом... Образ Карабаса Барабаса настолько характерен и убедителен, что мимо него не могли пройти все последующие иллюстраторы «Золотого ключика». К сожалению, полиграфическое исполнение книги было не на должном уровне. Не были воспроизведены, в частности, задуманные художником нарядные цветные вкладки»[61].

Публикация «Золотого ключика» в «Пионерской правде», начавшаяся летом 1936 года, стала событием в жизни тогдашних мальчиков и девочек. Принадлежащий как раз к этому поколению писатель Валентин Берестов вспоминал: «Продолжение следует»,— эти

слова и огорчали, и радовали. Огорчали потому, что целых два дня я так и не узнаю, догнали полицейские псы бедненького Буратино или нет. Радовали потому, что до конца далеко и нас, читателей, ждут новые жуткие и веселые приключения...» [62]

В редакцию хлынул поток писем. Среди детей оказались и начитанные, знавшие итальянского родича и предшественника Буратино. Они упрекали писателя в заимствовании, призывали его к ответу, требовали разъяснений. Тогда-то Толстой и придумал предисловие, которое появилось впервые в книжной публикации сказки. Но, отвечая по форме детям, писатель по существу отвечал на еще не поступившие реплики взрослых читателей своего «нового романа для детей и взрослых». Предисловие, как и книга в целом, отправлялось по двум адресам, а пародийно-сатирическая линия «Золотого ключика», хотя и завуалированная, но несомненная в своей реальности, для читателя-ребенка попросту не существует.

Первое издание «Золотого ключика» вышло в Ленинграде в 1936 году (50 тыс. экз.) и было снабжено надписью: «Посвящаю эту книгу Людмиле Ильиничне Крестинской». Пока длилось издание книги, Л. И. Крестинская стала Л. И. Толстой, что вызвало при повторных изданиях резонный запрос редакции: «Когда я был в Москве,— писал директор Лендетиздата Н. И. Комолкин К. Ф. Пискунову 19 сентября 1938 года,— то не сумел договориться с А. Н. Толстым о снятии или замене посвящения книги «Золотой ключик»... Прошу Вас связаться с А. Н. Толстым и дать ответ,— как быть с посвящением... Посылаю книгу «Золотой ключик», вышедшую в 1937 г. См. посвящение...» [63] Дело быстро решилось, и с тех пор на всех изданиях «Золотого ключика» стоит: «Посвящаю эту книгу Людмиле Ильиничне Толстой».

Успех, наметившийся при газетной публикации сказки, перешел в настоящий бум, когда вышла книга. Достаточно сказать, что на протяжении второй половины 1936 года «Правда» трижды предоставляла свои страницы для рецензий на «Золотой ключик» (В. Шкловского, Г. Ефимова, Б. Ивантера). Журнал «Детская литература»

за это же время писал о «Золотом ключике» дважды. «Рабочая Москва», «Комсомольская правда», «Литературная газета», журнал «Литературный современник» подробными и восторженными разборами приветствовали выход книги. Чуть позже стали поступать отзывы из-за рубежа. В Праге полагали, что в «Золотом ключике» писатель сумел «мастерски сочетать старомодную прелесть государства оживших кукол с поэтическими сравнениями современного мира»[64]. В Братиславе объясняли: «Классическая простота этой детской книги не является ее стилистической бедностью; за ней скрывается богатый художественный опыт и мастерская уверенность, которая дана не каждому писателю»[65].

Наталия Сац, уже и в ту пору опытный режиссер и педагог, сразу поняла острую характерность образов, четкость интриги, драматизм (и более того,— театральность, «драматургичность») сказки Толстого. Прочитанная на Художественном совете, а затем на общем собрании всех артистов Московского детского театра, сказка очаровала всех, и было решено перенести ее на сцену. Дело за пьесой, которую, конечно, должен написать сам Толстой.

«...Не дожидаясь его приезда в Москву, тут же, ночью, после заседания села в поезд и поехала в Ленинград,— рассказывала впоследствии Н. Сац.—...Предложение сделать пьесу «Золотой ключик» он встретил приветливо. «Мне и самому будет очень интересно посмотреть все это на сцене,— пошутил он.— Вот только где взять время, чтобы сесть за эту пьесу?» Он перечислил, кому и что обещал сделать, и сам расхохотался — один перечень занял минут двадцать»[66].

И все же писатель обещал пьесу — именно пьесу, а не инсценировку, ибо — «инсценировок терпеть не могу. Пьесу надо строить заново, даже если в ней будут действовать те же лица»[67],— заявил Толстой. Но сроки оставались неясными, и Н. Сац засыпа́ла Толстого письмами. В подробном письме от 15 мая 1936 года она рассказала, какой ей видится будущая пьеса. По замыслу режиссера, следовало усилить контраст между театром Карабаса Барабаса и тем театром, который знаком советским детям — зрителям будущего спектак-

ля; финал сказочных приключений перенести в Москву, а образу Буратино добавить «положительности»: «Вы, наверно, найдете нужным добавить, что Буратино вообще очень творческая личность, большой выдумщик и любитель искусства. Такая красочка есть в поступке Буратино, когда он продает азбуку, чтобы попасть в театр» [68],— писала Н. Сац, предлагая, сверх того, чтобы Буратино любил стихи (!).

И снова судьба подыграла сказке: подобно тому, как ее герои обретают с помощью золотого ключика новый театр, московские дети обрели свой — с помощью «Золотого ключика». Спектаклем по пьесе Толстого 10 декабря 1936 года открылся Центральный детский театр — в новом помещении на площади Свердлова. Этот «ход судьбы» был придуман режиссером спектакля: Н. Сац предложила Толстому, «чтобы золотой ключик в конце пьесы открывал не театр «Молнию», а Центральный детский театр» [69].

Театральный Буратино вызвал новую волну интереса к Буратино книжному. Успех спектакля не уступал успеху книги. Это был общий успех автора пьесы, постановщиков Н. Сац и В. Королева, художника В. Рындина, исполнителей К. Кореневой (Буратино), Е. Васильева (папа Карло), Н. Чкауссели (Пьеро), А. Ознобкиной (Мальвина), Н. Остаповой (лиса Алиса) — и всех-всех участников спектакля. Песенки на музыку Л. Половинкина распевала вся Москва — и стар и млад — особенно вот эту, немедленно изданную вместе с нотами, исполненную по радио и напетую на пластинку:

Был поленом,
Стал мальчишкой,
Обзавелся умной книжкой.
Это очень хорошо,
Даже очень хорошо...

Сказку хотели ставить и играть все. Пьеса Толстого «Золотой ключик» была выпущена отдельной книжкой — для самодеятельных театров. Предисловие А. Гроссмана, написанное, несомненно, в результате обмена мнениями с Толстым, показывает, что автор и в детских постановках хотел сохранить — пусть даже невидимую для

зрителей, неощутимую для исполнителей — сатирически-пародийную линию сказки. Толстого завалили заказами и предложениями: написать по «Золотому ключику» пьесу для театра кукол, сценарий для диафильма, сценарий для цирка, балетное либретто (музыку соглашался писать С. Прокофьев); клуб завода имени Осоавиахима умолял написать либретто для оперы. Художественный фонд, с разрешения автора сказки, выпустил настольную игру «Золотой ключик».

Восприятие той — уже отдаленной — эпохи, когда сказка Толстого впервые вышла отдельной книгой, распределило смысловые акценты, исходя из своих нужд и забот. В Буратино пытались увидеть чуть ли не двойника пионера Губерта: сын немецких безработных, привезенный в СССР Михаилом Кольцовым, он стал героем популярной книжки Марии Остен «Губерт в стране чудес» (1935). Сказку связывали с гражданской войной в Испании: «Все думаю над тем, как было бы хорошо связать концовку с приездом испанских детей в СССР» [70],— писал режиссер А. Птушко Толстому 13 октября 1937 года, когда еще только вызревал сценарий будущего фильма «Золотой ключик».

Фильм А. Птушко понравился большим и маленьким зрителям прежде всего своим замечательным по тем временам искусством комбинированных съемок. В фильме было применено и такое новшество, как, условно говоря, «комбинированный звук», с помощью которого был создан «кукольный» голос Буратино. Живой Буратино, говорящий с экрана «кукольным» голосом, был радостно узнан зрителями 30-х годов, как узнали его куклы в сказке. Полюбилась им и песенка папы Карло, исполнявшаяся «под шарманку»:

Далеко, далеко за морем
Стоит золотая стена;
В стене той заветная дверца,
За дверцей большая страна...
Ключом золотым отпирают
Заветную дверцу в стене,
Но где отыскать этот ключик —
Никто не рассказывал мне...

Песенка словно бы воскрешала ритмы, интонации, образы блоковской поэзии, ставила их в другой контекст. Песенка пелась на слова Мих. Фромана, чьи стихи, по замечанию Конст. Федина, издавна создавались «в явной традиции Александра Блока... Фроман любил поэзию Блока, и, вероятно, именно та ее сторона, в которой преобладало трагедийное начало — лирика Блока,— воздействовала на него в сильнейшей степени. Он и не утаивает своей связи с блоковскими образами...»[71] Ее и невозможно утаить в песенке папы Карло из кинофильма «Золотой ключик». Тут пути сказки — в который раз и теперь уже помимо воли автора — пересеклись с путями поэзии Блока.

Обаяние сказки было столь велико и неотразимо, что соблазнило Елену Данько написать продолжение «Золотого ключика» — сказочную повесть «Побежденный Карабас». Книгу талантливой писательницы постигла судьба большинства (если не всех) подобных попыток эксплуатировать успех чужого произведения: «Побежденный Карабас» оказался вещью безнадежно вторичной. Одновременно Е. Данько предприняла попытку освоить материал и образы Толстого, написав «кукольную комедию в 4-х действиях с прологом» под названием «Буратино у нас в гостях».

Образ остроносого озорника закрепился в общественном сознании и много времени спустя продолжал кочевать из книги в книгу. Через тридцать пять лет после выхода «Золотого ключика» появилась «Деревянная книга» Э. Шима — научно-популярный рассказ о роли дерева и древесины в быту и технике, о том, что люди делали прежде и что делают сейчас из этого материала. Из этого материала был некогда сделан Буратино, и кому же, как не деревянному человечку, надлежит рассказывать о том, что делается из дерева? Проводником читателя по кругам деревянного мира в этой книге — в ее тексте и рисунках Е. Кршишановского — выступает наш старый знакомец Буратино.

Через сорок лет после выхода «Золотого ключика» он все еще взывал к продлению той радости, которую читатель пережил над его страницами, и в 1975 году два автора — А. Кумма и С. Рунге — выпустили книжку

«Вторая тайна золотого ключика. Новые приключения Буратино и его друзей...»

Все эти вещи, не оставившие заметного следа в искусстве, интересны нам не теми или иными своими достоинствами, а как поразительное свидетельство успеха, обаяния и влиятельности сказки Толстого, которая своим легким совершенством ошеломила и читателей и литераторов. Ее «легкость» — результат таланта и труда — обманывала и соблазняла кажущейся доступностью повторения, но не давалась в руки.

В истории книги «Золотой ключик, или Приключения Буратино» есть «древний» и «новый» периоды. Древняя история закончилась и началась новая — во время войны, когда художник А. Каневский нарисовал для книги (для издания 1943 года) черно-белые рисунки пером. Затем, для издания 1950 г. художник переделал эти рисунки, перевел их на язык цветной иллюстрации. «Они исполнены в обычной для его детских книжек технике: рисунок пером сочетается с акварельной расцветкой — смелой, свободной, выделяющей и подчеркивающей главное в рисунке, во многом определяющей его эмоциональное звучание... Для иллюстрирования выбраны, как правило, те сюжетные моменты повествования, которые позволяли художнику показать главных персонажей в действии, в различных взаимоотношениях друг с другом...» [72]

Рисунки А. Каневского к «Золотому ключику» — общепризнанная классика оформления советской детской книги. Этим рисункам посвящены специальные исследования, статьи, диссертации; в качестве образцовых они рассматриваются в учебниках детской литературы. Ими задан чрезвычайно высокий уровень, вызывающий на соревнование последующих оформителей книги Толстого.

Книга Толстого была переведена на многие иностранные языки, так что теперь Буратино на равных правах с Пиноккио «присутствует» в мировой литературе, не без успеха соперничая со своим предшественником. Архивные фонды и театральные афиши свидетельствуют о непрекращающихся попытках — то более, то менее удачных — освоить образы сказки средствами других искусств. По мотивам сказки Толстого Д. Дайлис

написал пьесу «Похождения деревянного мальчика» [73], В. Балюнас и А. Федорова — пьесу «Золотой ключик» [74], Е. Борисова — пьесу «Буратино» [75], А. Таямов — либретто для балета «Золотой ключик» [76] и так далее. Пьеса о Буратино идет в театре кукол С. Образцова, балет — в Музыкальном академическом театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (музыка композитора И. Морозова), мюзикл В. Дружинина — в Алтайском краевом театре оперетты.

Миллионы зрителей посмотрели снятый в конце 70-х годов на студии Беларусьфильм режиссером Л. Нечаевым двухсерийный телефильм по сказке Толстого. Черепахой Тортилой в этом фильме была Рина Зеленая, Карабасом — В. Этуш, Дуремаром — В. Басов, котом Базилио — Р. Быков. Песни композитора А. Рыбникова на слова Б. Окуджавы и Ю. Энтина немедленно сошли с телеэкрана и стали распеваться повсюду. Затем появилась пластинка, где в инсценировке Л. Закашанской были заняты основные исполнители телефильма. На другой пластинке (инсценировка А. Жеромского) все песни А. Рыбникова были исполнены девушками из грузинского вокально-инструментального ансамбля «Мзиури» (художественные руководители Г. Джиани и В. Схиртладзе). «Золотой ключик» давно уже не только книга, Буратино давно не «литературный герой».

Живет себе на свете такой славный народ — дети, и Буратино превратился в его «национального» героя. Буратино стал абсолютным и универсальным *символом* детства. Мы привыкли к этому и уже не замечаем, что весь наш быт (особенно — детский) переполнен образами сказки, вернее — образами, перешедшими из разряда сказочных в разряд общекультурных.

Дети вырастают, другие приходят им на смену, а деревянный человечек, который в огне не горит и в воде не тонет, продолжает свой бег в поисках золотого ключика — все такой же озорной и нисколько не смущенный своей «деревянностью». Противопоставляя *золото — деревяшке*, сказка внушает каждому новому поколению несомненную истину о том, что настоящая драгоценность — это золотое человеческое сердце, в котором живет дружба, верность, надежда и отвага.



ПРАВДА И ИЛЛЮЗИИ СТРАНЫ ОЗ

I

У этой книжки два автора, разделенные временем и пространством,— американец и русский. Оба они для читателя как бы укрыты тенью, отбрасываемой популярностью книжки, и почти не видны, словно книжка родилась и существует сама собой. Сведения о каждом из них сводятся, в сущности, к одному лишь факту авторства. Кто такой Л. Ф. Баум? Автор книжки «Мудрец из страны Оз». А Волков А. М.? Автор книжки «Волшебник Изумрудного города».

Волков записал в дневнике: «В 1961 году исполнилось около 25 лет моей литературной деятельности в Москве, а в так называемой «большой прессе» едва ли насчитывается 25 статей, заметок, рецензий на мои книги. Конечно, я не знаю отзывов областных газет (до меня случайно дошли 2—3), но меня с полным правом можно назвать писателем-невидимкой!» [1]

Особенно не повезло Бауму. Нет, не его сказке, которая — в русском пересказе — вот уже пятый десяток лет пользуется отменным и прочным успехом, а ему самому. Большинство русских читателей сказки знают, что «Волшебник Изумрудного города» — переделка американского оригинала некоего Л. Ф. Баума; любопытствующий может заглянуть в справочники и убедиться, что в Краткой литературной энциклопедии, например, это имя только упомянуто (в заметке о А. М. Волкове), а в других источниках — вообще блистательно отсутствует. В аннотациях к отечественным (адаптированным для школьного чтения) изданиям сказки на английском языке читатель найдет не всегда верные даты и несколько добрых слов о Бауме [2]; в учебнике по зару-

бежной детской литературе — те же даты и беглый ознакомительный пересказ книжки [3]; в составленном Евг. Брандисом справочнике по зарубежной литературе в русском детском и юношеском чтении — те же сведения плюс дата (1899), поставленная в скобках вслед за названием сказки Баума (конец работы над рукописью? выход книги?) [4]. В рецензиях на пересказ А. Волкова об американском авторе говорится как о знаменитости, «классике американской детской литературы» [5], но эти отзывы основаны, по всей видимости, на догадке: дескать, не был бы он знаменитостью и классиком,— с чего бы мы стали переводить и восхищаться? Тут сквозит скорее робкая почтительность перед неведомым, нежели уважение, покоящееся на знании.

Одним словом, Л. Ф. Баум — неизвестный автор знаменитой книжки.

Книга — факт биографии писателя, но, с другой стороны, и биография писателя — неотъемлемая часть истории книги. Сотнями кровеносных сосудов — явных и невидимых, прямых и переплетающихся — создание связано со своим создателем. У писателя и его книги — общая нервная система: когда эпоха задает человеку вопросы, они звучат и в его книге; когда история бьет по автору, книге больно. Судьбы сказочных героев «Мудреца из страны Оз» мало похожи на реальную судьбу Фрэнка Лимана Баума, но кто решится утверждать их независимость друг от друга?

15 мая 1856 года в деревушке Читтенанго на равнине Могавк в штате Нью-Йорк Синтия Баум, жена Бенджамена Баума, родила своего седьмого — последнего — ребенка. Отец Фрэнка в молодости был ремесленником-бондарем, но заработок трудолюбивого бочара не давал возможности прокормить большую семью. Давно отошло в прошлое время гофмановского мастера Мартина, когда цеховой ремесленник чувствовал себя лицом обеспеченным и уважаемым, да и было ли оно когда-нибудь, это время? Страну охватила горячка развивающегося капитализма, и Бенджамен Баум ударился в нефтяное предпринимательство. Он оказался удачливым дельцом: к моменту рождения будущего автора

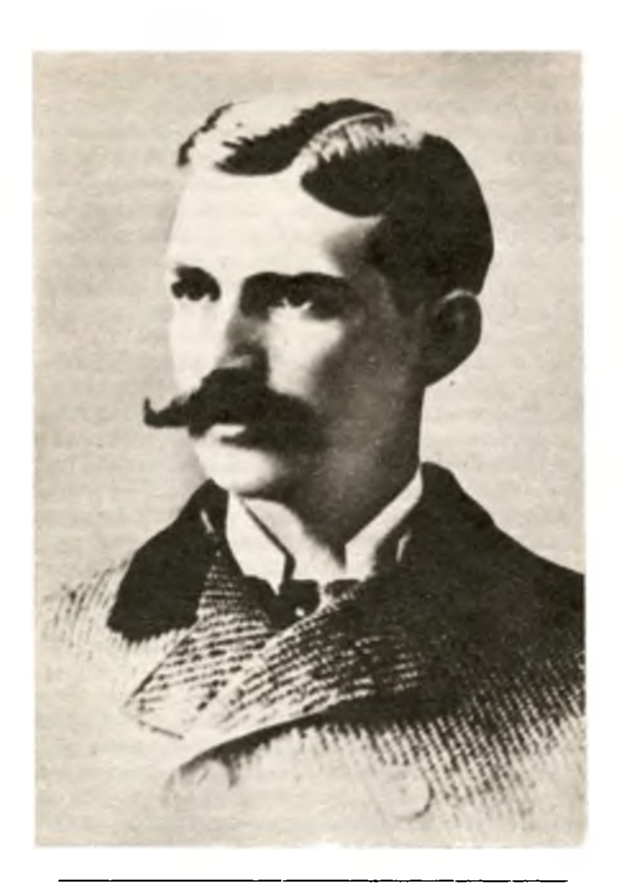
страны Оз его отец стал уже состоятельным, хотя и небогатым человеком.

Трое детей Бенджамена Баума умерли в малолетстве. Болезненным ребенком родился и Фрэнк. Такие дети, выключенные из игр сверстников, склонны, как известно, к самоанализу и фантазерству. Недоступную им внешнюю активность они совершенно непроизвольно компенсируют «внутренним действием» мысли и воображения. Фрэнк нашел для себя выход в чтении и коллекционировании.

Любимые книги его детства — романы Диккенса, Теккерея и Чарлза Рида. У последнего он особенно ценил «Монастырь и очаг» — исторический роман из эпохи Возрождения, где одним из действующих лиц выведен отец Эразма Роттердамского. Американские критики считают, что наиболее влиятельным для Баума оказался впоследствии Диккенс, чьи «шаржированные изображения, направленные на комические и морализаторские цели, отразились во многих обстоятельствах страны Оз»[6].

Фрэнк коллекционировал марки, и это увлечение, начавшееся в детстве, прошло через всю его жизнь. Он оставил весьма ценное собрание. Задолго до сказочной страны Оз Баум описал чудесную страну Филателию: семнадцати лет от роду он составил и издал «Полный Баумовский указатель для филателистов». Но его литературная деятельность началась еще раньше. Фрэнку не было и пятнадцати, когда он вместе со старшим братом стал выпускать журнал, где печатал свои стихи и рассказы. А в двенадцать чуть было не стал профессиональным военным.

К двенадцати годам здоровье Фрэнка поправилось настолько, что родители, прервав по совету врачей домашнее образование мальчика, отдали его в Пикскиллское военное училище. Отец пренебрегал постоянными жалобами юного кадета на палочную дисциплину в училище, на невыносимую обстановку в интернате, и только когда Фрэнк прямо на занятиях грянулся об пол в обмороке, родители оставили надежду на военную карьеру сына и забрали его домой. Два года, проведенные в Пикскилле, он вспоминал с ужасом. Своим дет-



Ф. Баум

ским впечатлениям от военной среды Баум дал волю потом, когда в стране Оз стали появляться тупоголовые солдаты злых волшебников...

История «взрослости» Баума — обычная американская биография с бесчисленными переездами, переме-

нами профессий, с бесконечной погоней за успехом, деньгами, престижем; причем деньги, в соответствии с американскими представлениями, мыслятся прежде всего как престижная ценность. Станет ли подобная житейская суета поиском своего «Я», средством активного самопознания — зависит не в последнюю очередь от самого ищущего. Это, надо полагать, наиболее важная и наиболее скрытая от внешнего наблюдателя часть биографии. Книг, которые принесут Бауму известность, еще нет, да и книги его, прямо скажем, далеко не лирические исповеди. Их лиризм затемнен, опосредован, превращен.

Как многие юноши, он мечтал о сценической славе. Однажды Фрэнку удалось договориться с провинциальным антрепренером, который согласился взять его к себе в труппу — на роли в пьесах шекспировского репертуара (благо, Баум знал эти пьесы наизусть). В эту же пору Баум начал пробовать себя как драматург — из его тогдашних пьес немалым успехом пользовалась ирландская мелодрама «Служанка из Эррона».

В 1882 году Баум женился. Жена родила ему четырех сыновей (младший стал соавтором книги об отце, сведения из которой использованы на этих страницах) и умерла в 1953 году, пережив мужа на тридцать четыре года.

Нефтяная горячка увлекла бывшего актера, но стать предпринимателем ему не было суждено. Баум прогорел. Недолгое время он содержал лавку в Альбердине, торговал писчебумажными и канцелярскими товарами, а заодно — игрушками, и, по рассказам очевидцев, детям нравилось делать покупки у элегантного и вежливого лавочника.

В 1890 году Баум начал издавать газету «Альбердин Сэтердей Пайонир». Самым интересным разделом в ней была редакторская колонка «Наша хозяюшка», полная иронических и пародийных откликов на злобу дня. В номере от 3 января 1891 года Баум остроумно спародировал нашумевшую утопию Эдварда Беллами «Взгляд назад». Баум изобретательно описывал насквозь электрифицированный мир будущего, в том числе электрический экипаж (за два года до появления на американ-

ском континенте первого автомобиля) и домашний «электрический театр» (почти за полвека до телевидения). «Ваш муж всегда так приятно улыбается»,— говорят хозяйке пансиона.— «Ничего удивительного,— отвечает она,— ведь улыбка у него электрическая...» [7]

Пародийный отклик на утопию Беллами в журналистской шутке будущего создателя утопической страны Оз значителен и не одинок. В последние два десятилетия XIX века в американской литературе наблюдался своего рода бум утопического жанра — не менее шестидесяти утопических романов и повестей, буквально наступая на пятки друг другу, появилось за это время. Секрет успеха этих произведений несложен: всегда интересная своими ответами на вопрос «что же дальше?», утопия приобретает особую остроту в «конце века», когда подводятся итоги и старые, выцветшие иллюзии требуют замены. По замечанию английского историка, популярность книги Беллами была предопределена тем, что «в тот момент горячо воспринималась любая книга, сулившая какие-то надежды...» [8]. Утопии «конца века» — предисловие и фон «озовского» утопического цикла, первая книга которого составляет нашу тему.

Когда засуха погубила урожай и фермеры штата ждали помощи от правительства, Баум в своей колонке описал такую беседу (конечно, вымышленную): агент федерального правительства по сельскому хозяйству спросил у фермера, чем тот кормит лошадей, а фермер ответил: «Я надеваю моим лошадям зеленые очки и кормлю их стружками. Лошади думают, что это трава, и едят охотно, но — странное дело! — не набирают в весе» [9]. Яркая оптимистическая иллюзия, заслоняющая серенькую действительность,— не отсюда ли пошли те зеленые очки, которые потом наденут Дороти и ее спутники при входе в Изумрудный город?

Сколько ни бился Баум, чтобы вытянуть свою газету, весной 1891 года с ней пришлось распрощаться. В поисках заработка он перебирается в Чикаго, предлагает свое перо то одной, то другой газете. В 1897 году он делает еще одну попытку начать собственное издание — выпускает журнал «Шоу Виндоу» («Витрина»), посвященный оформительскому искусству, или, как сказал

бы наш современник, искусству дизайна. Этот год стал переломным в судьбе Баума: он написал свою первую книжку для детей — переложение стихов из книги Исайи Томаса «Подлинные мелодии Матушки Гусыни» в маленькие изящные рассказики. Через два года вышло продолжение — «Папаша Гусь». Это случилось в 1899 году, когда Баум уже сочинял своего «Мудреца из страны Оз». Не какую-то витрину — целую сказочную страну решил оформить по всем правилам дизайна редактор «Шоу Виндоу», когда журнал прекратил свое существование.

Надоевшее, но неотменимое клише писательской биографии: прославленную впоследствии, поначалу сказку никто не хотел издавать. Какой-то предусмотрительный издатель выпроводил Баума, заявив ему, что, если бы существовал спрос на американскую волшебную сказку, она, конечно, уже была бы написана давно. Наконец Бауму удалось договориться с чикагским издательством «Дж. М. Хилл компани», которое предложило следующее условие: автор получает весь доход от продажи книги, но берет на себя все расходы по публикации рукописи. В любом случае издательство оставалось «при своем» — весь риск приходился на долю Баума.

На рубеже нового века — летом 1900 года — «Мудрец из страны Оз» вышел в свет. Таким образом, указанная в некоторых отечественных источниках дата (1899) — время *создания* сказки, а книжная, издательская дата — 1900. Книжка была щедро украшена рисунками Денслоу, который, по мнению американской критики, сделал для Баума то же, что Тенниел для Льюиса Кэрролла. Многие художники будут потом иллюстрировать книги Баума, но органичными для своего сказочного мира автор всегда считал только рисунки Денслоу.

Это был звездный час писателя. Его книгу постиг невиданный, оглушительный успех, нараставший лавинообразно. Суховатые цифры выходных данных выразительно рисуют эту картину: на протяжении одного 1900 года книга выходила трижды — и каждое последующее издание перекрывало тираж предыдущего. В августе было выпущено 10 тысяч экземпляров первого издания,

в октябре — 25 тысяч второго, в ноябре — 30 тысяч третьего. На Баума обрушился шквал детских писем — мальчики и девочки требовали продолжения сказки. Писали и взрослые: врачи, например, благодарили сказочника за помощь, которую он — сам о том не подозревая — оказал им во время эпидемии детского паралича. «Вы делаете больше, чем мы,— писали хирурги нью-йоркского госпиталя.— Дети, прикованные к койкам болезнью, то и дело просят: «Пусть лучше нянечка почитает нам «Мудреца из страны Оз» [10].

Успех книжки выплеснулся из литературы в быт: название сказки, ее тема, ситуации, образы — все пошло в дело, все было мгновенно перевоплощено в альбомы для вырезания, книжки-раскраски, модели, настольные игры, картинки-загадки, куклы, механические игрушки, школьные товары. Появилось даже фисташковое масло и конечно же мороженое «Оз». О переиздании можно было не беспокоиться — охотников печатать сказку теперь было хоть отбавляй, но Баум закрепил права за издательством «Рейли энд Бриттон» (преемником «Дж. М. Хилл компани»). В 1956 году общий тираж «Мудреца из страны Оз» на языке оригинала приблизился к четырем миллионам двумстам тысячам экземпляров.

Сказка была переделана в пьесу для драматической сцены, для кукольного театра, для любительских постановок. Кинематограф осваивал сказку на всех этапах своего развития: сначала появились три одночастные короткометражки (1910), затем — лента «Его величество Страшила» (1914), затем — полнометражный, но все еще немой фильм «Мудрец из страны Оз» (1925) и наконец полнометражный цветной музыкальный фильм (1939) режиссера Виктора Флеминга.

К первоначальной Баум добавил еще пять сказок, но интерес к сказкам не утихал, читатели требовали продолжения, и после небольшой передышки Баум написал еще восемь сказок «озовского» цикла. Они появлялись по одной — ежегодно к Рождеству — начиная с 1913 года, так что последняя, четырнадцатая, вышла в 1920 году, уже после смерти автора.

Свои последние годы Баум — любимец американских детей — провел в достатке и спокойной работе. Он со-

вершил давно желанное путешествие в Европу, побывал в Египте, растил сыновей и приобрел домик в тихом дачном поселке Голливуд, которому в недалеком будущем предстояло превратиться в кинематографическую столицу Соединенных Штатов. Домику было присвоено имя «Озкот» — то есть «Коттедж Оз». Баум, ставший, таким образом, мудрецом из коттеджа Оз, разводил рыб, кроликов и цветы. После смерти писателя его жена Мауд, роясь на чердаке, обнаружила там кипы бумаг. Она понимала, что это рукописи книг покойного мужа, но ведь книги-то изданы и благополучно переиздаются, гонорар за них исправно поступает на семейный счет, к чему же этот хлам, загромождающий чердак? И она сожгла все бумаги...

Книги между тем действительно продолжали выходить новыми изданиями, в особенности — открывшая «озовский» цикл сказка «Мудрец из страны Оз», и почти через полвека после ее появления американская пресса напоминала, что эту книгу следовало бы выпускать ежегодно, ибо «Мудрец» — типично американская волшебная сказка, взывающая к лучшим чертам национального характера[11]. Эта книга, добавим,— несомненно лучшее произведение Баума, впитавшее обобщенный смысл его жизни,— поиски и обретение самого себя.

Если же пренебречь этим обстоятельством, рождение книги начинает выглядеть обескураживающе простым или анекдотически забавным: однажды вечером писатель стал рассказывать сказку своим маленьким сыновьям и сразу решил повести их в Изумрудный город, но дети захотели узнать, а где же он, этот город, находится, и тогда сказочник, обведя глазами свой кабинет, остановил взгляд на бюро с картотекой, состоящей всего из двух ящиков — один от буквы «A» до «N», а другой — от «O» до «Z»: «O—Z»[12].

— Это было в стране Оз,— ответил он детям.

Этот эпизод очень мил, но не убеждает. Почему бы сказочнику не взглянуть пошире и не заметить, например, горное плато Озарк на границе того самого Канзаса, где начинается действие сказки? При некоторой наклонности к игрословию (а Баум, насколько можно судить, обладал ею в изрядной мере) «Озарк» можно

прочесть как «озовский ковчег» («Oz-arc»), и разве не был своего рода ковчегом домик, в котором девочка Дороти совершила путешествие из Канзаса в страну Оз? Вообще, американские биографы всячески стараются «сузить» сказочника, не позволяя его мысли пересечь порог кабинета или детской. Делают это они, разумеется, с лучшими намерениями, но вразрез со сказкой.

Эпиграфом к американской книге о Бауме поставлены его слова: «Радовать детей — очаровательное занятие, греющее сердце и приносящее глубокое удовлетворение». Если биографы Баума хотели этим эпиграфом определить роль и задачу сказочника, дать «формулу сказки», то, следует признать, они сделали писателю неуклюжий комплимент, оказали ему сомнительную услугу. Предложенный в этом эпиграфе образ прекраснодушного забавника, добрячка-затейника, который несет детям радость, не оскверненную прикосновением к «грубой жизни», не замутненную никакой мыслью,— этот образ не выдерживает проверки — сказкой. Между Баумом — автором сказки и им же — автором афоризма, вынесенного в эпиграф к его биографии, возникает противоречие, своего рода тяжба «Баум против Баума». В этой тяжбе следует безоговорочно занять сторону писателя, создавшего «Мудреца из страны Оз»,— против умиленно-слащавого буржуа, пописывающего для детей и разводящего рыб, кроликов и цветы.

«Были годы,— напоминал Джон Гарднер,— когда от детей прятали книжки о стране Оз, и все потому, что некие псевдокритики (второразрядные педагоги и психиатры) порешили однажды, что сцены обезглавливания, как бы ни были они смешны и безобидны в контексте, подразумевают кастрацию» [13]. В «Мудреце», например, обезглавливают соломенное чучело — Страшилу, чтобы вместо соломы набить его голову чем-нибудь более «острым», скажем, иголками, и пусть читатель сам решит вопрос об остроте ума рьяных интерпретаторов.

Возможно, старания биографов доказать непричастность Баума к какой-либо мысли — не что иное, как попытка защитить сказку от истолкователей, слишком уж усердно навязывающих ей свои болезненные вымы-

слы. Но кто защитит сказку от такой защиты? Оголтелые вымыслы истолкователей не исключают возможность и необходимость серьезного — не «вчитывающего», а только «вычитывающего» — истолкования.

Нет, если уж выбирать эпиграф о сказочнике и его деле, то следует остановиться на том месте из гофмановской «Принцессы Брамбиллы», где «автор осмеливается привести высказывание Карло Гоцци... в котором говорится, что целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь» [14].

II

Итак, смерч подхватывает домик с Дороти и собачкой и, оторвав их всех вместе от скудной канзасской почвы, переносит в сказочную страну. Смерч — вполне обычное дело на канзасской равнине, и чудесное, таким образом, начинается с обыкновенного, сверхъестественное — с природного, разве только преувеличенного. Возникает первая из каскада парадоксальных ситуаций этой сказки: нужно возвратиться домой, в Канзас, но дом — вот он, в сказочной стране, на чужбине. Дом оказался, так сказать, «не дома». Следующий парадокс: нечаянно уничтожившая злую ведьму жевунов, Дороти проявляет свое могущественное превосходство над силами зла, но эта победительница чародейки, освободительница маленького сказочного народца — беспомощна.

Дороти не знает, что, плеснув простой водой на другую ведьму, она уничтожит и ее. Дороти не знает, что, едва попав в сказочную страну, она обулась в волшебные серебряные башмачки, которые могут в единый миг доставить ее куда угодно — хотя бы и в родной Канзас. В неизвестности пребывают и читатели — автор раскроет секрет волшебных башмачков только на последних страницах сказки. Если бы девочка знала, что может вернуться домой сразу же после первого эпизода в сказочной стране, она, конечно, немедленно вернулась бы, но тогда не было бы сказки. Не было

бы ни встречи со Страшилой, Дровосеком и Львом, ни дружбы, окрепшей в совместно пережитых приключениях. Не было бы разоблачения Оза. Главное же, возвращение не имело бы такой цены, а сказочные приключения не обогатили бы Дороти тем невещественным багажом, с которым она вернулась домой,— знанием своих возможностей и верой в свои силы...

Поэтому Дороти идет по дороге из желтого кирпича, идет, заметим, еще не домой, а только для того, чтобы узнать, как ей вернуться домой, и встречает на пути тех, кого она должна встретить. Дорога в сказке — всегда стержень, на который нанизываются приключения.

Девочка снимает с шеста огородное пугало — Страшилу, который сразу же заявляет, что благодаря Дороти он *как будто* вновь на свет родился,— то есть этот момент приравнивается к рождению. Но, едва рожденный, жалуясь на свое невежество и скудоумие, Страшила уже твердо знает одно: его голова набита соломой — и в этом причина его глупости. Если Страшила глуп, то нужно немедленно воспеть похвалу глупости — искреннюю и восторженную, вслед за Баумом, а не издевательскую, как было бы по Эразму Роттердамскому.

Дело в том, что Страшила не просто умен. И не только самый умный из персонажей сказки. Он — прямое воплощение разума. Это Страшила — первый и единственный из путников — догадывается, как перебраться через пропасть, предлагает средство для спасения от страшных чудовищ-калидагов, находит способ переправиться через реку. Страшила — технический гений, своего рода Эдисон из страны Оз. Лев вынужден заметить: просто не верится, что у Страшилы в голове не мозг, а солома! Более того, Страшила — мудр. Ведь это ему принадлежит мысль о том, что волшебник Оз, посылающий маленькую девочку совершить убийство (пусть даже убийство ведьмы), нуждается в сердце больше, чем железный Дровосек...

Смешное и трогательное противоречие между острым умом и непререкаемой убежденностью в собственной глупости составляет основу этого образа. Страшила ре-

ализует это противоречие на каждом шагу — начиная с первого. Он, например, сообщает, что когда торчал на шесте в кукурузном поле, то даже думать ни о чем не мог, ибо — не было чем. Другими словами — *думал* о своей бездумности. И тут же, углубляя противоречие, Страшила рассказывает, как узнал от ворон о самом дорогом приобретении на этом свете — о мыслящем мозге — и как *обдумывал* эти слова. Свалившись в яму, он объясняет, почему не обошел ее: потому, видите ли, что ему не хватает ума. Вот даст ему волшебник хоть немного мозга — он станет умней и будет обходить ямы. Но ведь (догадывается читатель) если Страшила знает, что, получив мозг, он начнет обходить ямы, значит, он знает это сейчас! Дети и философы весело смеются, сталкиваясь с такими противоречиями.

И все время этот несомненный умница скорбит: знали бы вы, как горько сознавать, что ты — дурак! Тему неведения себя, неверия в себя, недоверия к себе, только намеченную в образе Дороти, Страшила выводит на первый план — и, как эстафету, передает ее Дровосеку.

Дровосек — такое же воплощение сердечной доброты, как Страшила — мыслящего разума. Но — вот беда! — подобно тому, как у Страшилы нет мозга, у Дровосека нет сердца. Ему еще хуже: у Страшилы в голове хоть какая-то солома, у него же, Дровосека, в той жестяной коробке, которая заменяет ему грудь,— ничего, кроме гулкой пустоты...

Сердечность Дровосека заявлена сразу. Первое, что от него слышат Дороти и Страшила после того, как они, смазав суставы жестяного человека, вернули ему подвижность (т. е. *возродили его*),— это целая прочувствованная речь, исполненная самой сердечной благодарности. Второе, что они слышат от Дровосека,— жалоба на собственную бессердечность и вопрос о том, может ли волшебник страны Оз дать ему сердце...

Этот «бессердечный» столь чувствителен, что жук, нечаянно раздавленный им на дороге, вызывает у него поток слез, а слезы для него губительны: от слезной влаги ржавеют шарниры его железных суставов. Он, таким образом, жалеет жука жертвенно — не жалея себя. Он, доверительно сообщает автор, все время пом-

нил, что у него нет сердца, и потому особенно внимательно и заботливо относился ко всему живому. Мысль доводится до иронического парадокса: конечно, когда Дровосек обзаведется сердцем, эта избыточная заботливость станет излишней! А пока — он настолько «бессердечен» (в прямом смысле слова), что даже о сердечной болезни мечтает, как о благодати. Образ Дровосека весь построен на трогательном и смешном противоречии между сердечной добротой — и железной убежденностью в собственном бессердечии.

Страшила и Дровосек могли бы стать символами или, вернее, эмблемами Америки фермеров и лесорубов. (Заметим, что им предстоит встретить еще одного персонажа, сохраняющего связь с эмблематическими изображениями,— Льва.) Не знаю, воплотилась ли «фермерская утопия» в какой-нибудь образ, подобный деревенскому простодушному мудрецу Страшиле, но богатыря-дровосека американский фольклор успел создать. Это был Пол Баньян, лесоруб от рождения: едва явившись на свет, он потребовал себе топор вместо игрушки, да так уж никогда и не расставался с ним. Стоило ему, подрубив сосну, крикнуть «Берегись!», как еще по крайней мере два-три дерева валились от его громоподобного голоса. Работы у Пола Баньяна было много, потому что всюду требовался лес — на дома, на корабельные мачты, на изгороди и амбары, а когда появились железные дороги,— на шпалы. Но больше всего леса изводилось на зубочистки, ибо любимой едой американцев был бифштекс из жесткой техасской говядины...[15]

Дровосек в поэзии старшего современника Баума — Уолта Уитмена — эпический двойник лирического героя, собирательный образ нации, проникнутый пафосом освоения и преобразования земли, кажется, не без намека на Пола Баньяна и другого знаменитого дровосека — по имени Авраам Линкольн. Страшила и Дровосек — емкие художественные знаки, как бы итожащие весь опыт «насельцев» Нового Света, всю краткую историю молодой нации — и весь опыт американской литературы XIX века.

Едва открыв книгу Баума, еще не начав чтение, по

одним только картинкам читатель угадывал контекст повествования — эмблематичность изображений Страшилы и Дровосека указывала на него четко и внятно. Излишняя «жесткость», присущая эмблематическим образам, смягчалась включенностью Страшилы и Дровосека в другую традицию — традицию романтической новеллы или повести-сказки, где разного рода человекоподобные куклы превращаются то в «существо», то в «вещество», непрерывно играя между живым и неживым. Так у всех романтиков — от немца Т. Э. А. Гофмана с его Щелкунчиком и Песочным человеком до американца Натаниеля Готорна, который (гораздо раньше Баума) вывел в рассказе «Перо на шляпе» оживающее соломенное пугало.

Типология оживающих кукол, механических антропоидов и тому подобного настолько устойчива в поэтике романтизма, что без риска ошибиться можно утверждать: в романтической новелле соломенное чучело было бы воплощением глупости, претендующей на изысканный ум, а жестяной человек — воплощением бессердечности, которая нахрапом захватывает место, принадлежащее милосердию, а вокруг суетились бы не нуждающиеся ни в уме, ни в доброте мещане, создавая этим самозванцам соответствующий авторитет. Баумовский Страшила умен по-настоящему, Дровосек — добр неподдельно, но оба сомневаются в себе, не верят в свои замечательные качества. Забавные сказочные персонажи — тряпичная кукла, набитая соломой, и кукла жестяная — оживают, чтобы внести в сказку проблему, чрезвычайно актуальную для места и времени своего рождения.

Вера в себя, доверие к себе — одна из остро болезненных точек американской мысли XIX века. С романтической категоричностью эту проблему поставил американский трансцендентализм, отразивший европейский романтизм хотя и с запозданием, но тем более бурно и на свой, американский лад. «...Вера, надежда, доверие сопровождают человека в его смелых исканиях. Разве не должен он поэтому, спрашивал трансценденталист, доверять самому себе? Разве не должен он питать веру в свое высокое назначение? К чему подвергать

сомнению сокровенные побуждения, толкающие его вперед?»[16]

Вопрошающий «трансценденталист», о котором говорится в приведенном отрывке из труда американского исследователя,— это, конечно, Ральф Уолдо Эмерсон, признанный глава американских романтиков. Ближайший круг единомышленников и последователей Эмерсона состоял из протестантских проповедников, а трактаты и эссе главы трансценденталистов смахивают на проповеди. Его эссе «Доверие к себе», по-видимому, стало определяющим идеологическим текстом для сказки Баума. Доверие к себе — в самом эмерсоновском смысле — составляет задачу, которую решают герои сказки, и цель, к которой они идут. По словам другого американца, сказанным словно бы нарочно для нашего случая, Эмерсон призывал соотечественников: «преодолевайте робость мысли и сердца»[17]. Робость мысли, ясное дело, предстоит преодолевать Страшиле, робость сердца — Дровосеку.

«Человек — существо боязливое, вечно оправдывающееся,— писал Эмерсон,— он больше не умеет быть гордым, не осмеливается сказать «я думаю» и «я убежден», но прикрывается авторитетом какого-нибудь святого или знаменитого мудреца»[18]. Не мудреца ли из страны Оз? Ведь именно его авторитетом намерены прикрыть свое неверие в себя «вечно оправдывающиеся» герои баумовской сказки...

«Силы, заложенные в нем (в человеке.— *М. П.*), не имеют подобных в природе,— говорится в том же эссе,— и лишь ему самому дано узнать, на что он способен, и это не прояснится, пока он не испытал себя»[19]. Разве не такое «испытание себя» устраивает Баум своим героям, чтобы они на собственном опыте узнали, какие силы заложены в них, на что они способны?..

«Человеку следует научиться распознавать и ловить проблески света, озаряющие его душу изнутри, а не лучи, исходящие от созвездия бардов и провидцев»[20],— говорится дальше в эмерсоновом «Доверии к себе»,— и перед нами, конечно, та мысль, которую Баум хотел бы внушить своим героям и читателям, чтобы каждый из них мог сказать о себе словами все того же произ-

ведения американского трансценденталиста: «Сколь бы незначительными и скудными ни были мои таланты, я существую как человек, я убежден в этом, как и мои друзья, и я могу обойтись без дополнительных свидетельств в пользу этого утверждения...» [21]

Четыре замечательных героя Баума полагают, будто без таких свидетельств они обойтись не могут, за этими свидетельствами они бредут сквозь сказку, и сказка к тому и сводится, чтобы доказать героям и читателям: нужда в подобных свидетельствах — мнимая, и потому смешная. Одним словом, автор «Мудреца из страны Оз», вполне принявший доктрину Эмерсона (неважно — прямо из его сочинений или косвенным путем), с помощью парадоксальных персонажей доказывает свою (и его) правоту.

«Нравственная философия Эмерсона оказала огромное влияние на его современников независимо от того, принимали они ее или отвергали» [22]. Правда, сказка Баума отделена от эссе Эмерсона более чем половиной века, и проблематика трансценденталистов могла бы за это время уйти в историю. Но она ушла не в историю, а в низовые романтические жанры, в массовую и детскую литературу. Разве мало известно случаев, когда резкая публицистика и насущная философия, отслужив злобе дня, переходили в детское чтение? Золотой фонд мировой литературы для детей именно из таких «случаев» и состоит. Тем более, что речь идет о доверии к себе, о вере в себя — извечной проблеме молодых наций и всегдашней проблеме ребенка, отрока, подростка, юноши...

И когда Страшила и Дровосек выявили эту проблему с достаточной очевидностью, она получила в сказке неожиданное подкрепление, была доведена до предела. Пределом неверия в себя следует признать, конечно, страх, а Лев, которого встретили Страшила и Дровосек,— воплощение страха. Принцип внутреннего противоречия образов сохранен: замечательного ума соломенная башка и чувствительная до сентиментальности коробка встречаются с робким царем зверей, трусливым героем лесов. На самом деле, в полном соответствии с парадоксами Страшилы и Дровосека, Лев рыцарст-

венно храбр, и единственное живое существо, способное упрекнуть его в трусости,— это он сам, зато и упрекает он себя на каждом шагу.

Три сказочных персонажа, не верящие в себя, и простая девочка из Канзаса, не ведающая о своем человеческом могуществе, отправляются в путь и пересекают Сказочные Штаты один за другим, открывая страну Оз подобно тому, как их исторические и литературные предки — участники «Великого американского путешествия» — открывали страну реальную. Но тем — пионерам и фронтирам — не от кого было ждать помощи, не на кого было надеяться, кроме как на себя самих,— это обстоятельство выработало национальный характер, вошедший в американскую литературу. А герои Баума идут как раз за *помощью* — словно бы в разнобой с социально-исторической правдой и литературной традицией. Вспомним, однако: сказочник отправил их за помощью с хитрой целью — убедить в том, что никакой помощи им не надобно, что они были бы правы, если бы верили в себя с самого начала. Баум не порывает с национальной традицией — он ее иронически выворачивает наизнанку, доказывая то же самое, что и она,— от противного.

В «Мудреце» нет и намека на любовь — этот могучий двигатель романтического сюжета «отключен», что, разумеется, может быть объяснено (легко, хотя и не до конца) ссылкой на возраст читателя сказки. Но сказка (американская!) «отключает» и другой сюжетный двигатель — богатство, деньги, и здесь, конечно, один из ее самых выразительных утопических мотивов. Чем, однако, приводится в движение сюжет, какими человеческими страстями и побуждениями? Обаятельные герои идут сквозь сказку не ради любви, не ради денег или славы — они идут за познанием, прежде всего — за познанием самих себя.

Сталкиваясь с этой великолепной четверкой, волшебник Оз порождает новый сказочный парадокс: только он один трезво оценивает себя, только ему хорошо известны пределы собственных возможностей, но это знание о себе он использует для жульничества или, по крайней мере, для сомнительного фокусничества.

Он — в отличие от четверки наших героев — не может ничего. Настоящие подвиги ума, сердечности и отваги увенчиваются не чудом, а маленьким сеансом внушения.

Страшила, Дровосек и Лев получают свое, но Дороти не нуждается в услугах психоаналитика или гипнотизера, и ей Оз не может помочь ничем. Значительная и крайне важная для сказки деталь: Дороти низко оценивает Оза — он очень плохой волшебник, но тут же оправдывает его — он ведь и сам признает это. Тема самопознания — сквозная в сказке Баума.

Поскольку дары, полученные от Оза Страшилой, Дровосеком и Львом, фиктивны, становится ясно, что важен не волшебник Оз, а путь, проделанный героями. Становится ясно, что веру в самих себя — в свой ум, свою доброту и смелость, в свои человеческие возможности — наши герои приобрели (или проявили) сами, в своем совместном путешествии, преодолевая преграды при помощи этих, будто бы отсутствующих у них качеств. Дорога, мощенная желтым кирпичом, выводит не к пройдохе — мнимому волшебнику, а к обретению веры в себя. Дорога становится истиной об идущем. Эмерсоновская «программа» реализуется в «Мудреце», как и приличествует сказке, иронично и отчасти пародийно. Проблема «доверия к себе» отступает, а на ее место полноправно становится другая, более широкая — проблема познания и самопознания.

И тогда оказывается, что, познавая себя и мир, герои Баума (а через них — и герои Волкова) черпают еще из одного, несколько неожиданного для детской сказки источника. Речь идет о капитальных трудах по теории познания, сочиненных германским философом Иммануилом Кантом. Впрочем, так ли неожидан этот источник? Ведь предлагался же к этому рассказу эпиграф, утверждающий, что сказку создает глубокая философская мысль.

III

Свою «Критику чистого разума» Кант сочинил совсем не для посрамления разума. Напротив: считая надежным критерием человеческого ума его способность

познать собственные границы, философ стремился определить его пределы и тем самым — утвердить, возвысить, прославить. В переводе на совсем простецкий, бытовой язык это можно передать так: из двух дураков умнее тот, который догадывается о своей глупости, из двух умников — тот, кто знает ограниченность своего ума. Основные понятия кантовой теории познания Баум втянул в озорную игру. Особенно удобным поводом для иронических экспериментов сказочнику показалась мысль Канта о том, что человеку, дескать, изначально, от рождения (априорно) присущи представления о времени и пространстве. Время и пространство, утверждал Кант, это не свойства природы, а только свойства познающей человеческой мысли.

Баум приписывает «врожденность» другим проявлениям персонажей. Каждый из героев приходит в сказку со своим, наперед заданным представлением. Страшила считает себя дурнем изначально, это представление у него «врожденное». У Дровосека — «врожденное» представление о собственном бессердечии. Вот почему, напомним, Страшила и Дровосек говорят о своем рождении, как только обретают подвижность.

Вместе с врожденными, доопытными представлениями Баум наделил Дровосека, Страшилу и Льва преувеличенной самокритичностью: каждый из этих персонажей подвергает жестокому сомнению свое главное достоинство. Сочетание этих двух признаков — врожденности представлений и самокритичности — столь явная, столь вызывающе подчеркнутая отсылка к Канту, что возникает подозрение: а не продолжена ли игра сказочника с философом, не захватывает ли она и другие сказочные области?

О каждом из баумовских персонажей можно — с равным основанием — высказать противоположные суждения, ибо эти персонажи одновременно «являются» и «не являются» чем-то. Такая противоречивость напоминает (отдаленно, правда) знаменитые кантовы антиномии — непримиримые противоречия. При этом главных персонажей — случайно ли? — оказывается столько же, сколько и кантовых антиномий: четыре. Вообще, сказочный мир Баума — четверной, четырехчастный.

Число четыре здесь освящено подобно тому, как в русской народной сказке — число три. Четверка наших героев пересекает четыре страны, где владычествуют четыре волшебницы. По дороге в Изумрудный город герои переживают четыре приключения, потом злая волшебница напускает на них сорок волков и сорок ворон. Волшебницы связаны с четырьмя сторонами сказочного света, которые соответствуют реальному северу, югу, востоку и западу, подтверждая связь числа четыре с «мироустройством» этой сказки.

Распределение обязанностей между героями сказки тоже, надо полагать, не обошлось без оглядки на Канта. Аналитический подход германского философа различает попарное противопоставление таких понятий, как чувственность и рассудок, содержание и форма. Хорошо же,— словно говорит сказочник,— сейчас я покажу вам, во что это выльется, если на место умозрений подставить живые образы. Вот вам «чистый рассудок» — Страшила, вот вам «чистая чувственность» — Дровосек (Льву при этом может быть отведена роль «чистой воли»). Сомнения этих существ мы направим на их собственную несомненную сущность, а форму и содержание свяжем парадоксально: нежнейшие чувства заключим в ржавую коробку, а мешок соломы начиним всяческой премудростью. Если же при этом произойдет каламбурное смешение «содержания» и «содержимого», то — тем лучше, тем смешнее!

Страшила и Дровосек — «чистые сущности»? Прекрасно, доведем их «чистоту» до абсурда: пусть оба персонажа будут совершенно свободны от повседневных человеческих забот, не ведают голода, не нуждаются в сне и отдыхе, не испытывают боли. И снова философские абстракции становятся смешными от того, что переводятся на язык образов, окруженных действительностью, хотя и сказочной, но жизнеподобной.

Конфликт между Страшилой и Дровосеком неизбежен — известно ведь, что «ум с сердцем не в ладу». Конфликт, действительно, возникает,— впрочем, не более чем дружеский спор о том, что важнее — мысль или чувство (у сказочных героев, конечно, конкретные вещи — мозг или сердце). Сердце, настаивает Дро-

восек, разум сам по себе не делает человека счастливым, а лучше счастья нет ничего на свете. Дороти в их споре не участвует, ей хватает своих забот: где раздобыть пищу, ненужную спорщикам, но столь необходимую девочке? И ее разум, и ее чувства требуют хлеба, и этой простой житейской проблемой противоречие «мозг — сердце» иронически снимается.

Одна из злых волшебниц погибает в самом начале сказки, раздавленная домиком Дороти. Эту ведьму автор не показывает, зато другую можно разглядеть обстоятельно. Оказывается, что она — одноглаза. Подобная циклопу ведьма становится в сказке поводом для размышлений о нравственных аспектах познания.

Одноглазая ведьма с ужасом видит на лбу девочки Знак Добра — этот знак делает Дороти недосягаемой для чар злой волшебницы. Еще больше пугают ведьму серебряные башмачки на ногах у девочки — эти башмачки дают Дороти могущество, перед которым бледнеет сила всех ведьм на свете. Ведьма, безусловно, пустилась бы наутек, если бы не заметила, что наивное дитя даже не догадывается о своем могуществе: знание своего бессилия противопоставлено неведенью собственной силы. Знание ведьмы своекорыстно, эгоистично, односторонне, то есть исключает заинтересованный взгляд других людей на тот же предмет, и потому порождает злобную власть посвященного над простодушным профаном. Односторонность ведьмы — следствие одноглазия.

Баум снова насмешливо переворачивает понятия кантовой теории познания, превращая их в образы. Согласно Канту, ученый становится подобием одноглазого чудовища, если у него отсутствует «философский глаз»: «Я называю такого ученого циклопом. Он — эгоист науки, и ему нужен еще один глаз, чтобы посмотреть на вещи с точки зрения других людей. На этом основывается гуманизация наук, т. е. человечность оценок... Второй глаз — это самопознание человеческого разума...» [23]

Баум наделяет цвет — значением и последовательно придерживается единожды принятых «цветосмыслов», которые тоже вовлечены в обсуждение проблем позна-

ния. Если перед читателем появляется сказочный человечек в ярко-красной одежде — это житель страны глотателей, если в голубой — это, несомненно, один из жевунов, если в желтой — моргун. Для каждой страны свой цвет предпочтителен и окрашивает все, что поддается окраске. Белый цвет — синтетический, в нем слиты все цвета, поэтому он выделен и отдан добрым волшебницам. На Дороти — платьице в белых и голубых квадратиках; но голубые квадратики выцвели от частых стирок, и платьице стало почти совсем белым. Неполное могущество Дороти — ведь о нем девочка знать не знает! — осмысляется с помощью настоящего, но «неполного» белого цвета.

В сказочной стране Оз все цветное. Реальный Канзас, противопоставленный стране Оз,— серый, но может стать и черным: Дороти опасается, что из-за долгого отсутствия ее сочтут умершей и тетушка вынуждена будет сшить себе траурное платье...

И только зеленый цвет Изумрудного города — фиктивен: это «ненастоящая» сказочная страна или, вернее, сказочная страна «ненастоящего» волшебника. Оз велит носить зеленые очки всем своим подданным, всем, кто приходит в его город,— для того, уверяет он, чтобы не повредить глаза ослепительным сверканием Изумрудного города. Но город — вовсе не изумрудный, его зеленый цвет — результат оптической иллюзии. Зеленая окраска — свойство не города, а глаза, вооруженного зелеными стеклами.

Сказка, посвященная проблемам познания, занимается оптическими иллюзиями неспроста: за нехитрым фокусом волшебника скрывается — ни много ни мало — вопрос о принципиальной возможности правильного восприятия действительности.

Мысль Канта о том, что человек «накладывает» на объективную реальность свои субъективные представления, смутила многих. Она могла быть прочитана (и в самом деле неоднократно прочитывалась) как утверждение непреодолимой иллюзорности наших пространственно-временных представлений. Она соблазнительно легко толковалась с помощью метафор, построенных на понятии «оптическая иллюзия». Такую метафору —

длинную, разветвленную, но целиком исчерпывающуюся словами «оптическая иллюзия» — сочинил Генрих Гейне в своей работе под названием «К истории религии и философии в Германии» — как раз для истолкования кантовой «априорности» [24].

Задолго до Гейне эта же мысль ошеломила другого немецкого поэта — Генриха фон Клейста. Клейст облек свое потрясение — и свое понимание кантовой мысли — в метафору, которая нам, читателям «Мудреца из страны Оз», может показаться невероятной, настолько она похожа на ситуации сказки. Да что там «похожа»,— она предугадывает сказку текстуально — за сто лет до ее появления. Клейст писал своей невесте Вильгельмине фон Ценге: «Если бы все люди вместо глаз имели зеленые стекла (! — *М. П.*), то им казалось бы, что все предметы окрашены в зеленый цвет (! — *М. П.*), и никогда они не могли бы решить, являются ли предметы их глазу такими, каковы они на самом деле, или мы прибавляем к ним нечто такое, что принадлежит не предметам, а глазу. То же относится и к разуму. Мы никогда не сможем сказать наверное, является ли то, что мы называем истиной, действительно истиной, или оно только кажется нам таковой...» [25]

Вчуже может показаться, будто Баум попросту развил с помощью сказочных «лиц и положений» метафору поэта-романтика. Но это — тоже своего рода иллюзия, и нет никакой необходимости доискиваться, знал ли Баум метафору Клейста или не знал. Дело в другом: Бауму *не нужно* было ее знать, чтобы развить в своей сказке подобную. Цветные стекла, искажающие облик мира, у Баума и Клейста связаны не друг с другом, а с общим источником — с кантовой «априорностью», непрерывно порождавшей такие метафоры.

Много спустя, в первой половине XX века, Бертран Рассел писал по тому же поводу: «Пространство и время (у Канта.— *М. П.*) субъективны, они являются частью нашего аппарата восприятия... Если вы всегда носили голубые очки, вы могли быть уверены в том, что увидите все голубым...» [26] И тут же Рассел сообщает в скобках: «это пример не Канта» [27]. Это действительно пример не Канта — и, добавим, не Клейста и не Баума —

это пример Рассела. Это пример, который неизменно приходит на ум каждому, кто ищет *образ* для истолкования кантовых *понятий*. Независимо ни от кого, кроме Канта, Баум создал этот образ для сказки о путях познания.

Образ напрашивался: светозащитные очки, притом чаще всего зеленые, были обиходной вещью девятнадцатого века. Студент или юный мечтатель в зеленых (порой — в синих) очках — завсегдатай романтической новеллы. Оптический эффект очков упорно наводил на размышления о видимом и невидимом, о реальном и нереальном, о правильном восприятии мира, о познавательных возможностях человека. Великий Гете посвятил очкам стихотворение, осуждая неприличное превосходство, которое, как он полагал, получает человек в очках над своим собеседником без очков. Словно бы возражая веймарскому старцу, Эдгар По написал новеллу о том, как близорукий юноша, пренебрегая очками, чуть было не женился сослепу на собственной прабабушке. Иногда на носу героя романтической новеллы появлялись волшебные очки, дающие возможность этому избраннику созерцать подлинный для романтика мир «духовных сущностей» — в противовес «бытовым мнимостям», которые, увы, только и видны невооруженному глазу.

Мысль Баума подключена к этой романтической традиции, но у него все по-другому: нормальный, «невооруженный» глаз видит мир правильно, цветные очки искажают реальность, создают иллюзорное представление о ней, обманывают человека. Мысль Баума — антиромантическая и антикантовская. Подтрунивая, сказочник оспаривает теорию познания Канта, но принимает этический пафос немецкого философа. Он и здесь мог бы опереться на Эмерсона, писавшего: «Время и пространство — только физиологические оболочки, создаваемые глазом, но душа — это свет...» [28] Не забудем, что кантианство было этической платформой трансцендентализма.

Американцы, современники Баума, помнили случай, когда романтическая метафора волшебных очков, будто бы дарующих «сверхвидение», была реализована всерьез

и буквально — и, конечно, оказалась дерзким обманом (или, быть может, кликушеским самообманом). Некто Джозеф Смит, колдун-любитель, бродяга и мошенник, объявил себя пророком новоявленной «истинной» религии: ему, дескать, было откровение свыше о местонахождении священной книги. Преодолев многие трудности, Смит явил миру эту книгу. По его словам, она представляла собой золотые пластины, исчерченные знаками на неведомом языке. При этих пластинах будто бы находился оптический прибор, с помощью которого Смит мог читать загадочный текст и переводить его на английский язык. Этот «оптический прибор» — полная аналогия романтических очков. Пророк диктовал перевод, сидя за занавеской. Изданный в 1830 году, его труд оказался пересказом фантастического романа, случайно прочитанного Смитом в рукописи, и стал — наряду с Библией — священной книгой секты мормонов.

Не отразилась ли история с «оптическим прибором» Смита в сказочном сюжете об очках Оза? По верховной воле Оза жители Изумрудного города обязаны видеть «город и мир» окрашенными в один цвет. Не напоминает ли это мормонскую общину, основанную на полном отказе ее членов от личного мнения (другими словами — от «доверия к себе»), на безусловном подчинении «священному начальству», на деспотической воле шарлатана-провидца? А сам Смит, вещающий из-за занавески от имени «высших сил», не напоминает ли Оза, который — тоже из-за занавески — «озвучивает» усаженные на трон муляжи? Оба самозванствуют, и Смит мог бы в свое оправдание сказать то, что говорит Оз: роль была-де принята им ради благой цели — чтобы не огорчать горожан, желавших видеть в нем волшебника...

Сказка делает изгиб и начинает обсуждать отношения между познанием и властью: на трон шарлатана Оза усаживается по-настоящему мудрый Страшила, и горожане в восторге от нового правителя — разве еще где-нибудь в мире есть город, которым правило бы соломенное чучело! Впрочем, не без ехидства замечает по этому поводу сказочник, их представления о мире были, конечно, крайне ограничены.

Сказка строится с таким расчетом, чтобы изгибы сюжета соприкоснулись с проблемами познания или пересеклись с ними в возможно большем числе точек. При этом за основу берется кантова теория познания или какой-то ее позднейший американский вариант. Трудно допустить, что реплика Оза, оправдывающего свою ложь заботой о благе подданных, была сочинена человеком, который не знал статью Канта «О мнимом праве лгать из человеколюбия»: выкручиваясь, обманщик воспроизводит почти буквально доводы воображаемого оппонента Канта из этой статьи, написанной в защиту категорической и безоговорочной правдивости.

Ироническая критика кантовой теории познания стремится напомнить, что, кроме различных точек зрения на мир, существует еще и мир как таковой, а кроме разных мнений человека о себе, существует он сам — думающий, чувствующий, борющийся. Фантастика и реальность поставлены здесь в такие отношения друг к другу, что невероятные сказочные образы и происшествия вынуждены подтвердить фундаментальные законы действительности: физические, психологические, нравственные.

Пройдя сказочный путь самопознания, Страшила, Дровосек и Лев обретают веру в себя, как бы «возвращаются к себе»; к себе домой, к изнуренным заботами дядюшке и тетушке возвращается и девочка Дороти. Она безмерно рада возвращению в родной домик посреди серой, скудной канзасской степи, и убогий трудовой быт, кольцом замыкая сказку, еще раз напоминает читателю о необходимости познания.

IV

Такое случается не часто: сорокапятилетний математик, доцент Московского института цветных металлов и золота, занимаясь английским языком, прочел в оригинале книгу американского писателя и, переделав ее по-своему, вдруг стал автором одной из самых любимых сказок советских детей.

Рассказанная подобным образом, история «Волшебника Изумрудного города» выглядит весьма забавно,

но не соответствует действительности. На самом деле никакого «вдруг» не было — была долгая и напряженная литературная работа, частью подспудная и никому не видная, частью — открытая, с выходами в печать и на сцену. Был долгий перерыв, который нужно осмыслить как внутреннее созревание писателя. Была неуемная жажда знаний, каждодневное труженичество, годы учения. Было то, о чем рассказал биограф писателя С. Черных: сорокалетний педагог-гуманитарий, преподаватель истории, литературы и географии А. Волков подал документы на математический факультет Московского университета, вызвав там переполох — зачем это нужно взрослому человеку, имеющему специальность, положение, стаж? Странного абитуриента все же приняли, и он — к удивлению и восторгу своих наставников — прошел пятилетний курс факультета за семь месяцев!

Завершив работу над «Волшебником Изумрудного города», Волков писал о себе: «Педагогической деятельностью занимался много лет. Работал в низшей школе, а теперь в высшей. Детей, их интересы знаю «до дыхания». К литературе всегда имел склонность. Двенадцати лет начал писать роман с потрясающе оригинальной фабулой: герой по имени Жерар Никильби (!) после кораблекрушения попадает на необитаемый остров... Живя в Сибири (я сын крестьянина, родом с Алтая), писал детские пьесы, которые с успехом ставились в школах» [29].

Отец Волкова служил солдатом в Усть-Каменогорской крепости и, самосильно овладев грамотой, получил унтер-офицерский чин. Мать переняла грамоту от отца. Семья всячески поддерживала тягу сына к образованию. Так что ребенком он полной мерой надышался царившей в семье любовью к знанию — любовью, быть может, наивной, но несомненно искренней. Свои «самые детские» впечатления Волков связывал с соседним селом Секисовкой, где жил его дед. На старости лет писатель с восхищением вспоминал беззаветное трудолюбие секисовских крестьян-староверов, свойственное им чувство долга, нравственную неколебимость.

«Какие же были мастера алтайские крестьяне! Не



А. Н. Волков с дочерью Вивой.
Фото 1926 г.

было такого ремесла «по домашности», которое было бы им недоступно» [30],— воскликнул Волков, вспоминая детство и земляков. В самом деле, почти натуральное хозяйство требовало от секисовских крестьян уменья все делать самим. Они и делали — сбивали кадушки

для солений и кваса, ладили туеса из бересты с деревянными днищами, вили веревки из пеньки, плели кожаные кнуты и вожжи, шили одежду и обувь, гнули дуги, ободья для колес и передки для саней. Александр Волков — человек, воспитанный этой трудовой средой,— тоже рассчитывал на себя и все делал сам, шла ли речь о том, чтобы добыть знания и преподать их другим, или о том, чтобы «согнуть» американскую сказку на русский лад.

Интеллигент, стоящий на уровне самых передовых идей своего времени, гуманитарий и математик, писатель Волков безмерно далеко ушел в своем развитии от среды, в которой протекали его ранние годы. Но может ли человек, тем более писатель, тем более детский, уйти от своего детства? Мы часто повторяем — вслед за Экзюпери — мысль о значении детских впечатлений для художника; эта мысль, однако, не стала методом изучения художества. Пересказывая произведение американского автора, Волков возвращал долг своему детству.

Работа над «Волшебником Изумрудного города» была нечаянной встречей двух культурных традиций: детские впечатления Волкова, выросшего среди сибирских староверов, пересеклись с отзвуками американского протестантизма, запечатленными в книжке Баума. Сколько бы ни различествовали эти традиции меж собой, у них есть некий общий знаменатель — совершенно особая роль, придаваемая труду и трудолюбию. Пафос «доверия к себе», пронизывающий «Мудреца из страны Оз» и обязывающий к труду и нравственному поиску — *к ответственности*,— должен был всколыхнуть у бывшего секисовского мальчика детские воспоминания, даже если писатель и не отдавал себе в этом отчета. Холодноватый жанр «литературного пересказа» согревался лирическим жаром.

Александр Мелентьевич Волков, как это и подобает математику, был немножко педант — по крайней мере, в своих дневниковых записях. В 30-е годы он вел записные книжки, а в начале 60-х упорядочил эти заметки. В результате получилась документальная хроника, включающая все основные моменты авторской, редак-

ционной и издательской истории «Волшебника Изумрудного города»,— источник вполне достоверный, очень ценный и оставшийся вне поля зрения исследователей. Интересующие нас записи Волкова начинаются со следующей:

«В декабре 1936 года с 6 до 21 числа (а может быть, до 26-го, есть два разноречивых свидетельства) была проделана очень важная и большая работа: переведен «Волшебник Изумрудного города».

Здесь надо отвлечься и рассказать историю занятий английским языком. Я начал изучать его еще в Усть-Каменогорске, большей частью самостоятельно, немного занимался (в части выговора) с женой моего сослуживца Генриха Беринга, природной англичанкой. К 1936 г. я довольно свободно читал по-английски, хотя говорить и не умел. В Минцветмете кафедрой английского языка заведовала Вера Павловна Николич, очень хороший педагог. Она организовала кружок английского языка для преподавателей, который посещал и я. В. П. давала мне читать книги на английском языке, и среди них оказалась сказка американского писателя Фрэнка Лимана Баума «The Wonderful Wizard of Oz».

Читал я ее впервые, если не ошибаюсь, в 1934 или 1935 году, и она очаровала меня своим сюжетом и какими-то удивительно милыми героями. Я прочитал сказку своим ребятам Виве и Адику, и она им тоже страшно понравилась. Расстаться с книжкой (очень хорошо к тому же изданной) мне было жаль, и я очень долго держал ее у себя под разными предлогами и, наконец, решил перевести ее на русский язык, основательно при этом переработав.

Работа увлекла меня, я проделал ее в какие-нибудь две недели. Когда прочитал сказку Пермитину, он очень высоко оценил мою работу и сказал:

— Это литературное событие!» [31]

Волков неоднократно пытался осмыслить свое вмешательство в американскую сказку, чисто математически подсчитав «коэффициент сдвига» «Волшебника Изумрудного города» по отношению к «Мудрецу из страны Оз». Один раз это выглядело так: «Я значительно сократил книгу, выжал из нее воду, вытравил

типичную для англосаксонской литературы мещанскую мораль, написал новые главы, ввел новых героев»[32]. Не со всем в этой самооценке можно согласиться: по объему сказка Волкова отличается от сказки Баума незначительно, фактура «Мудреца» отнюдь не водяниста — напротив, как мы видели, она весьма насыщенна; что Волков подразумевал под мещанской англосаксонской моралью — непонятно. Если решающую для баумовской сказки идею самопознания и доверия к себе, то слово молвлено зря: эта идея благополучно перешла в русский пересказ. К тому же — почему «англосаксонская мораль» сказки, созданной на грани XIX и XX веков,— «мещанская»? Скорее уж следовало бы назвать ее буржуазной. Но и тогда концы с концами не сходятся: «мораль» сказки имеет отчетливо выраженный просветительский, гуманистический, демократический характер.

Гораздо точнее другая автохарактеристика: «Две главы, замедляющие действие и прямо не связанные с сюжетом, я выбросил. Зато мною написаны главы «Элли в плену у людоеда», «Наводнение» и «В поисках друзей». Во всех остальных главах сделаны более или менее значительные вставки. В некоторых случаях они достигают полстраницы и более, в других — это отдельные образы и фразы. Конечно, их все невозможно перечислить — их слишком много»[33]. Как ни странно, именно эти, не поддающиеся перечислению «мелкие» вставки, а не крупные изменения определили новый облик русской переделки.

Ю. Нагибин, не очень-то дружелюбно — скорее даже ворчливо — встретивший появление «Волшебника Изумрудного города», все же с удовольствием признавал: «В книге масса чудесных частностей: «жевуны сняли шляпы и поставили их на землю, чтобы колокольчики своим звоном не мешали им рыдать»; «ворота, украшенные огромными изумрудами, сверкали так ярко, что они ослепили даже нарисованные глаза Страшилы». Такие маленькие тонкости можно встретить на каждой странице...»[34] Правда, с примерами вышло маленькое недоразумение: только первый из них — очаровательная выдумка Волкова, второй воспроизводит Баума. Но в

конечном своем выводе Ю. Нагибин прав: Волков украсил сказку «чудесными частностями» богаче, чем Оз свой город — изумрудами, только у Волкова они — настоящие.

Сохранив почти все повествовательные движения сказки, Волков решительно изменил стилистику повествования. Точную, но графически суховатую прозу Баума он «перевел» в акварельно-мягкую живопись. Американская сказка не психологична, внутренний мир человека исследуется в ней сугубо рационально. Пересказ Волкова обогатил сказку иронической психологией (или, если угодно, психологической иронией). Вот испуг: песик Тотошка вырвался из рук маленькой хозяйки, и королеве мышей пришлось спасаться от него «с поспешностью, совсем неприличной для королевы». Вот радость: мигуны «так усердно подмигивали друг другу, что к вечеру ничего не видели вокруг себя». Вот удивление: девочка стоит перед муляжной Головой, которую принимает за одно из воплощений волшебника Гудвина, и «когда глаза (Головы.— *М. П.*) вращались, в тишине зала слышался скрип, и это поразило Элли». Все эти и множество подобных «маленьких тонкостей» были придуманы Волковым.

Мелкими — почти микроскопическими — изменениями была достигнута более строгая оценка ситуаций и персонажей. Жителям страны Оз не взбрело бы на ум сомневаться в своем владыке — не потому ли они были так незамутненно счастливы? Жители Изумрудного города и его окрестностей то ли знают, что их Гудвин — обманщик, то ли подозревают обман, но, во всяком случае, очень боятся. Боятся до дрожи, до нервного шепотка и косноязычия: а вдруг станет известно, что они близки к правде и не верят в ту ложь, в которую обязаны верить? Обман и обманщик выглядят в русской сказке далеко не такими безобидными, как в американской. Откуда, кстати, взял Волков это имя -- Гудвин, заменившее баумовского Оза? В «обратном переводе» на английский оно может значить, между прочим, «добрая надежда» («good ween»), а может и что-нибудь вроде «добрый прохвост» или даже «хорошая сволочь» («good weenie»).

Мотив терроризирующего страха целиком принадлежит Волкову и вынуждает автора «Волшебника Изумрудного города» к последовательности: недоброе чувство переносится с Гудвина на его преемника Страшилу. Едва усадив Страшилу на престол Изумрудного города, сказочник начинает компрометировать дотоле несомненный Страшилин ум. Умница, пока был простым соломенным чучелом, стремящимся обрести мозг, Страшила Волкова превращается в самовлюбленного, напыщенного дурака, лишь только становится у власти. Волков оставляет без ответа вопрос — будут ли страшиться Страшилу так же, как его предшественника.

Четыре симпатичных героя «Мудреца из страны Оз» одерживают победы с легкостью и впрямь сказочной. Легкость их побед чрезмерна, пожалуй, даже для сказки. Чуть возникает на пути какое-нибудь препятствие — Страшила тут как тут с очередным остроумным предложением; Дороти уничтожает злую ведьму, плеснув водой из ведра; Лев перешибает тонкую шею ужасного чудовища с первого удара. Все трудности одолеваются «с первого удара» — и это понятно: главную победу герои должны одержать *над собой*, над своими страхами и сомнениями, поэтому победы над внешними обстоятельствами не так важны.

Волков, должно быть, заметил в «Мудреце» эту особенность, она показалась ему сомнительной, и он «подбросил» героям дополнительные трудности, создал на их пути новые, более сложные препятствия. Так появились в «Волшебнике Изумрудного города» главы, не имеющие соответствий в американской сказке: «Элли в плену у Людоеда», «Наводнение», «В поисках друзей». Из них первая представляет собой вставку, две остальные — замену глав «Бой с воинственными деревьями» и «В стране Хрупкого фарфора».

Трудно сказать, чем не угодил Волкову эпизод борьбы с зарослями воинственных деревьев, с этим сказочно преувеличенным и злобным «мыслящим тростником». А вот глава «В стране Хрупкого фарфора» действительно могла показаться ненужной задержкой действия — в этой главе герои не делают ничего и, по условиям сюжетного хода, должны — даже обяза-

ны — ничего не делать. От них требуется только одно условие (и притом как бы «негативное») — проявлять деликатную осторожность, чтобы не разбить невзначай изящные статуэтки, населяющие страну. Фарфоровая страна на пути наших героев к познанию вносила новую тему — тему бережного отношения к миру, к природе и человеку. Тему, которая отчетливо выражена советским писателем Михаилом Зощенко во многих его произведениях, и особенно — в рассказе «Поминки»: «Засим я подумал, что не худо бы и на человечке что-нибудь мелом выводить. Какое-нибудь там петушиное слово: «Фарфор!», «Легче!». Поскольку человек — это человек...» [35]

Вместо женственного («для девочек») эпизода с фарфоровыми куколками Волков ввел сцену мужественной борьбы с наводнением, захлестывающим островок, на котором очутились наши герои. Замену определила тема, актуальная для советской литературы тех лет — одоление природы, борьба с ее необузданными стихиями. Четверка героев выдерживает натиск волн на своем островке, как папанинцы на льдине или челюскинцы на гибнущем корабле (это сходство особенно выразительно на иллюстрациях Н. Радлова к сказке). Волков переводил не только с английского на русский, но и с языка актуальной действительности — на сказочный.

Для современного читателя стала очевидной мысль о происхождении самой фантастической сказки из реальной действительности. Сказка — зеркало породивших ее социальных обстоятельств, но зеркало причудливое, во всяком случае — не плоское. Благодушно-викторианская Англия отражается в математически жестковатой сказке Льюиса Кэрролла, бурлящий активизм Америки — в ласковой и мягкой сказке Фрэнка Баума. Сравнение этих двух сказок напрашивается, так как страна Оз «для американца значит примерно то же, что Страна Чудес для англичанина» [36]. Американскому писателю Рею Брэдбери дело видится так:

«Если для механизма, приводящего героев Страны Оз к успеху, смазкой служит Любовь, то за Зеркалом, где заблудилась бедная Алиса, все увязает и захлестывается в трясине ненависти.

Если в четырех странах, окружающих Изумрудный город, к недостаткам соседей относятся демократично и терпимо, а к чудачествам всего лишь с благодушным удивлением, то каждый раз, когда Алиса встречает Гусеницу, Траляля и Труляля, Рыцарей, Королев и Старух, происходит нечто совсем иное. Это аристократия снобов: на них не угодишь. Сами чудаки и безумцы, они, однако, не выносят чудачество в других и готовы рубить головы, унижать и топтать всех, кто на них не похож... При всей своей фантастичности Страна Чудес в высшей степени реальна: это мир, где закатываются истерики и где вас выталкивают из очереди на автобус.

Оз — это где-то за десять минут до сна: там мы перевязываем раны, расслабляемся, воображаем себя лучше, чем на самом деле, бормочем обрывки стихов и думаем о том, что завтра, когда встанет солнце и мы хорошо позавтракаем, люди, быть может, уже не будут так лживы, низки и тупы.

Оз — это мед и сдобные лепешки, летние каникулы и все зеленое приволье мира.

Страна Чудес — это холодная овсянка, арифметика в шесть утра, ледяной душ и нескончаемые уроки.

Не удивительно, что Страна Чудес — любимица интеллектуалов...

Страна Чудес — это то, что мы есть.

Оз — это то, чем мы хотели бы быть» [37].

Баум, по-видимому, знал сказку Кэрролла об Алисе — следы знакомства с нею обнаруживаются в «Мудреце из страны Оз», и самый заметный из них — глава «В стране Хрупкого фарфора». На скользких поверхностях фарфорового мирка, где шагу ступить нельзя без того, чтобы что-нибудь (вернее— «кого-нибудь») не поломать, и где все время что-то ломается, естественней было бы видеть не Дороти, но Алису. Вся глава вписывается в сказку Кэрролла едва ли не органичней, чем в сказку Баума,— при этом, заметим, единственная стихотворная вставка в «Мудреце» инкрустирована как раз в эту главу.

Мы помним, что Алиса просила Чеширского кота не исчезать и не появляться с пугающей стремитель-

ностью,— Дороти, кажется, тоже помнит об этом и ничуть не удивляется, когда ведьма пропадает с глаз мгновенно: девочка знает, что, имея дело с ведьмами, нужно быть готовой к такому их исчезновению...

Мы помним также диалог Алисы с Чеширским котом о выборе дороги: он заканчивается глубокомысленным замечанием кота, что-де в какую сторону ни иди, а куда-нибудь непременно попадешь — нужно только идти достаточно долго. Глубокомыслие — специальность Страшилы, и он, словно поддразнивая сказку Кэрролла, говорит о том же: если дорога куда-нибудь заводит, она должна и вывести оттуда; и поскольку дорога, по которой мы идем, заканчивается в Изумрудном городе, то следует идти по ней, куда бы она ни вела...

По странному совпадению, из волковского пересказа выпали все места, так или иначе связанные с «Алисой»,— в том числе целая «кэрроллианская» глава. Следовательно, «Волшебник Изумрудного города» противостоит «Алисе» еще резче, нежели «Мудрец из страны Оз».

Потом, уже после войны, Волков снова переделает сказку и еще дальше — много дальше — уйдет от своего американского источника. В том, послевоенном варианте, появится множество остроумных находок: ураган, уносящий домик Элли в сказочную страну, будет вызван колдовством ведьмы Гингемы, которая под этим домиком и погибнет,— следовательно, по собственной злой воле; безмолвный песик Тотошка заговорит и принесет для Элли волшебные туфли Гингемы. Но о главном новшестве этого варианта пусть скажет сам автор:

«Я ввел в сказку предсказание доброй феи Виллины. Вот что вычитала фея в своей магической книге: «Великий волшебник Гудвин вернет домой маленькую девочку, занесенную в его страну ураганом, если она поможет трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний...» И сразу все действия Элли приобретают целеустремленность. Она хочет вернуться на родину, это — ее заветное желание. Но оно исполнится лишь тогда, когда будут исполнены заветные желания трех других существ. И Элли ищет их, она должна их найти!

Страшила еще сидит на колу в пшеничном поле, Железный Дровосек ржавеет под дождем, Трусливый Лев прячется в лес, дрожа при виде маленьких зверюшек... Но судьба их — счастливая судьба! — уже предрешена...»[38]

Волкову казалось, будто в сказке отсутствует сюжетный стержень,— и таким стержнем стало предсказание феи Виллины, а главным действием сказки — возвращение героини домой. На первый план вышла патриотическая идея. Но у рычага, которым Волков перевернул сказочный мир, обнаружился другой, незамеченный сказочником конец: в сказку мощно вошел мотив предопределенности, фатума, судьбы. В приведенной самооценке Волков говорит об этом справедливо и прямо: «...уже предрешена!». Эта беда, впрочем, вполбеды — сказочная предопределенность вовсе не обязательно должна накладываться на реальную действительность, она может остаться в пределах сказочного мира. Худо другое: прежде совершенно бескорыстные, добрые дела маленькой девочки приобрели теперь сомнительный характер сделки с волшебными силами — я вам добрые дела, вы мне — возвращение на родину...

Но это все потом, на втором круге переработки, а пока — счастливый писатель, закончив веселую работу по пересказу баумовской сказки, сидит над рукописью, не зная, что делать дальше.

V

26 марта 1937 года Волков решился на важный шаг: отнес рукопись «Волшебника» в Детгиз. В записной книжке писателя читаем:

«31 марта состоялся разговор с редактором Детгиза Надеждой Александровной Максимовой. Это мой первый редактор, и по первой моей книге у нас было мало разногласий. Помню, на первых страницах рукописи были заметки и поправки, а дальше по 10 страниц подряд и более шли без единой помарки.

Сущность этого разговора изгладилась у меня из памяти, но скорее всего Максимова расспрашивала меня, какие изменения я внес в сказку Баума.

Я давал в редакцию английский оригинал, они держали его довольно долго и, очевидно, сравнивали его с моей интерпретацией. Результаты сравнения были для меня благоприятны»[39].

2 апреля Волков сделал другой важный шаг — обратился с письмом к С. Маршаку. Рассказав коротко о себе и своих литературных делах, Волков просил у Самуила Яковлевича разрешения прислать ему на отзыв рукопись сказки.

Ответ из Ленинграда не заставил себя ждать. Волков подсчитал в записной книжке, что «письмо Маршака было написано через день-два после получения моего», и восхитился: «Завидная аккуратность!»[40]. Маршак писал (6 апреля 1937 года):

«Ваше письмо очень меня обрадовало и заинтересовало. Надеюсь, что рукописи Ваши еще больше меня обрадуют. Жду присылки «Первого воздухоплавателя» и «Волшебника Изумрудного острова».

Постараюсь — насколько позволит мое здоровье, а оно последнее время довольно в плохом состоянии — поскорее прочесть обе вещи и написать Вам с полной откровенностью, что я о них думаю.

То, что Вы пишете о себе и о своей работе, дает мне основание предполагать, что Вы окажетесь полезным и ценным человеком для нашей детской литературы»[41].

Письмо признанного мастера литературного цеха очень ободрило Волкова, помогло ему справиться с недоверием к себе (а это, как видно, забота всех, кто прикасается к баумовской сказке). Он обдумывал и взвешивал каждое слово письма, даже маршаковскую описку: здесь (и в дальнейшем) Маршак упорно называл сказку «Волшебник Изумрудного острова» — вместо «города». Описка вполне понятная у человека, путешествовавшего в юности по Ирландии и написавшего тогда же очерк под названием «Изумрудный остров», но Волков пытался увидеть здесь деликатную «подсказку» Маршака: «Быть может, мне стоило воспользоваться его обмолвкой и поселить Гудвина на острове?»[42] 11 апреля рукопись сказки была послана Маршаку, который ответил 3 июня:

«Рукопись Вашу («Волшебник Изумрудного острова») я получил и сейчас же прочел, но болезнь помешала мне своевременно ответить Вам.

В повести много хорошего. Вы знаете читателя, пишете просто. У Вас есть юмор. Когда мы с Вами увидимся — либо в Москве, либо в Ленинграде, если Вы сможете сюда приехать,— я выскажу Вам некоторые свои замечания в отношении языка, стиля и т. д. Пока же я хочу только сказать Вам, что — по моему впечатлению — Вы можете быть полезны детской нашей литературе.

Если говорить о недостатках повести, то я пока указал бы только на один,— объясняющийся, впрочем, тем, что в основу повести положена иностранная сказка: повесть немножко вне времени. Разумеется, в сказочной, фантастической повести Вы имеете право на некоторую отвлеченность и «вневременность». Но если Вы вчитаетесь в «Алису», Вы увидите, что несмотря на всю фантастику — Вы чувствуете в этой вещи Англию совершенно определенной эпохи. Даже на пересказах и переводах всегда есть печать того или другого времени. Есть какая-то точка зрения, по которой можно почувствовать, где и когда это делалось.

Все же я хотел бы, чтобы Ваш первый опыт дошел до читателя. Я поговорю о повести с редакцией Детиздата (если Вы против этого не возражаете), и тогда решим, как и с кем Вы будете над книгой работать. Надеюсь, что редакция долго не задержит вопроса о том, может ли она включить книгу в свой план» [43].

Оптимизм Маршака оказался несколько преждевременным: в сентябре 1937 года Детгиз известил Волкова, что сказка не может быть включена в план 1938 года. В конце сентября состоялся телефонный разговор с Маршаком, о содержании которого свидетельствует конспективная запись Волкова: «Сказать (в Детгизе.— *М. П.*), что Маршак меня рекомендует, что я — очень способный человек. Когда он (Маршак) будет в Москве, он сам будет обо мне говорить (или пусть они запросят его). Что я могу и буду работать в беллетристике и в области научно-популярной литературы. Сказать, что

я — математик. Показать его письмо. *Рассказать мою биографию*»[44].

Судя по записным книжкам Волкова, издательство не спешило включать сказку в план: «Насчет сказки Андреев отказался разговаривать, так как в Детиздате было чрезмерное увлечение сказками...

2 апреля (1938). Звонил заведующему редакцией младшего школьного возраста Пискунову, и тот обещал заключить договор на издание «Волшебника» в конце апреля»[45].

А через две недели Волков впервые встретился с Маршаком, который к этому времени сделался московским жителем и отдыхал за городом, в санатории «Узкое». Волков подробно описал эту встречу в письме к брату Анатолию:

«15-го после обеда я созвонился с С. Я., и он сказал, что очень рад будет меня видеть. Я взял такси и помчался в Узкое.

С. Я. встретил меня как своего. Это удивительно милый и симпатичный человек, с ним сразу чувствуешь себя легко и свободно.

— Я вас представлял себе совсем не таким,— начал С. Я.— Я думал, что у вас вот такая бородка (поясняющий жест рукой).— Ну, как же, ведь все-таки доцент! А бородки-то как раз и не оказалось.

...И начался у нас душевный разговор. Он подробно расспрашивал меня о моей жизни, о моих интересах и наклонностях, о том, что я читал и каких писателей больше люблю; люблю ли я животных, рисую ли; каковы мои жилищные условия, есть ли у меня время для работы, велика ли моя семья и т. д. Словом, С. Я. проявил величайшую заботливость и величайший интерес ко всему, что меня касалось.

Он много говорил о литературе, о ее подразделении на собственно беллетристику и научно-популярную литературу, разбирал некоторые произведения...

С. Я. также дал подробную оценку моей сказке «Волшебник Изумрудного города». Он сказал, что... сказка ему очень понравилась, он ее хотел предложить Ленинградскому отделению Детиздата, но по ряду причин ему этого не удалось сделать...

С. Я. спросил меня, люблю ли я стихи и писал ли сам стихи. Я сознался, что действительно писал. С. Я. сказал, что для прозаика обязательно чтение стихов (конечно, хороших!), так как они приучают к речи ясной, точной и образной.

С. Я. страшно любит читать стихи. Он прочел мне вслух целую поэму Жуковского «Суд в подземелье», вещь страниц на 18. С. Я. считает ее лучшим произведением Жуковского. Потом прочел целый ряд отрывков из поэмы Твардовского «Страна Муравия». Я эту вещь не читал, а, оказывается, она хорошая...

Трудно, конечно, припомнить все наши разговоры, т. к. я сидел у него без малого часа три, но приведу еще интересную деталь: он сказал, что Горький, безусловно, заинтересовался бы мною, будь он жив. Я в свою очередь рассказал ему, что однажды, когда А. М. был еще жив, я видел во сне, что он приглашал меня к себе секретарем. Я был вне себя от радости, а проснувшись, горько разочаровался.

Во время беседы с С. Я. выяснилось, что он меня рекомендовал не только в «Детский календарь», а и в журналы «Молодая гвардия» и Ивантеру — редактору журнала «Пионер»... Я, конечно, выразил С. Я. великую признательность за его заботы...»[46].

Книги у Волкова еще не было, до книги было еще далеко, но рукопись «Волшебника Изумрудного города» уже приобрела устойчивую литературную репутацию. В судьбе книги сыграл положительную роль и доброжелательный отзыв А. С. Макаренко — активно-доброжелательный, как всегда у Антона Семеновича.

Еще две заметки в записной книжке Волкова за тот же, 1938 год:

«10 мая. Большой день! Было совещание в «Литературной газете» по детской литературе. Я пропустил занятия в заочном институте и пошел. Раскаиваться не пришлось — масса впечатлений. Разговаривал с Маршаком, Макаренко. Когда сошлись все трое, С. Я. сказал обо мне, обращаясь к Макаренко: «Он будет делать хорошие вещи!» — «Да, я его знаю»,— ответил Макаренко...

21 октября. Был у Макаренко. Взял рукопись «Волшебника Изумрудного города», которая лежала у него

около года. Сказка ему очень понравилась, он говорил о ней в Детгизе»[47].

29 мая в записную книжку заносится радостное событие: «День побед! Сразу три успеха: заключены договоры на «Волшебника Изумрудного города», на «Барсака» и с Детской Энциклопедией»[48]. В июне редакция запросила у автора экземпляр рукописи на иллюстрирование, и тут Волкову снова замечательно повезло: «31 июля... «Волшебник Изумрудного города» сдан на иллюстрации художнику Радлову. Книга ему очень понравилась, он отнесся к ней с большим энтузиазмом и обещал сделать очень хорошие иллюстрации...»[49]

Едва ли имя Николая Эрнестовича Радлова нуждается в рекомендациях. Талантливый график, остроумный сатирик-карикатурист, тонкий теоретик искусства, знаток иностранных языков, он, несомненно, был одним из культурнейших людей своего времени. Сын профессора философии, он тоже был философом — в жанре иронической и гротескно-сатирической графики.

«...Разговаривая с Николаем Эрнестовичем,— вспоминал впоследствии К. Чуковский,— можно было подумать, что он по профессии литературный критик, такое огромное место в его жизни занимали книги, так тонко разбирался он в том, что читал. Именно оттого, что он был таким замечательным книжником, его так любили в литературных кругах: с Алексеем Толстым, Тыняновым, Михаилом Зощенко, Евгением Шварцем его соединяла многолетняя дружба. Писатели любили читать ему свои рукописи, ибо он обладал непогрешимым вкусом. Куда бы он ни шел, куда бы ни ехал, в кармане у него была книжка, английская, французская, русская. Он читал всегда — и в трамвае, и в очереди — с той немного иронической усталой улыбкой, которая так шла ко всему его изящному облику. Советскую литературу он знал досконально...»[50]

Радлов любил и умел рисовать для детей. Правда, не так уж много детских книг было на его счету к тому моменту, когда он взялся за «Волшебника Изумрудного города», но был многолетний опыт сотрудничества в детских журналах, обобщенный им немного позже (1940). Этот опыт уходил еще в дореволюционные

времена: когда А. Радаков, задумав издавать детский журнал, стал присматривать себе сотрудников среди художников «Сатирикона», первым был выбран Радлов. «И я не ошибся,— писал А. Радаков.— Он стал одним из ценных, постоянных сотрудников «Галчонка». Его мягкий юмор, юмор рассказчика, веселый, не шаржированный, динамичный рисунок были очень ценны...»[51] Обладающие всеми достоинствами, отмеченными А. Радаковым, рисунки Радлова к «Волшебнику Изумрудного города» наделены, кажется, только одним недостатком: в них слишком ощутим стиль журнальной юмористической графики.

«Юмор рассказчика» — автора знаменитых, многократно переиздававшихся «Рассказов в картинках» — сказался в том, что Конст. Федин определил формулой: «Радлов никогда не останавливался на сюжете — он обладал фабулой». И пояснил свою мысль, анализируя рисунок Радлова к «Волшебнику Изумрудного города»: «Как будто простая вещь — надо нарисовать страшного людоеда, который готовится съесть бедную девочку. Сюжет дан. Радлов берет фабульно эту вещь. Оказывается, людоед точит нож. Это естественно. А какое точило? Посмотрите этот механизм — он внушает смех. От этого людоед перестает быть сказочно устрашающим гением, который пугал детей, он становится добрым людоедом из приятной сказки. Ребенок не будет видеть его во сне и с испугом просыпаться, он будет с ним жить, как с персонажем приятным. Фабула развертывается. Девочка, оказывается, лежит на кухонном столике. В кухне, конечно, есть полочка, на ней мясорубка — людоед хочет сделать себе котлеты. Там же, на полочке, он находит банки с солью и перцем. Это уже совсем смешно. Так, если вы разберете любой его рисунок, всегда увидите в нем огромное воображение художника, который никогда не ходил к автору и не спрашивал,— скажи, пожалуйста, что ты, собственно, думал, когда писал эту вещь? Он брал основную тематику и прекрасно все рассказывал в рисунке...»[52]

Радлов понял, что перед ним — чрезвычайно добрая сказка и никакие пугающие ужасы в ней невозможны. А интерпретационный азарт проникновенного читателя

привел к тому, что его рисунки к сказке, обогащая и углубляя ее текст, становятся как бы самостоятельными графическими рассказами, «вставными новеллами» художника в сказочной повести.

Но и рассказ о рисунках Радлова к сказке тоже оказался вставной новеллой: ведь книги еще нет, рукопись только отдана на оформление художнику. Лишь через пять месяцев — 19 января 1939 года — появляется запись Волкова: «Видел рисунки Радлова... Конечно, после рисунков американского издания к этим надо привыкнуть, но все же они мне нравятся... Редакция уже фамильярничает с моими героями. Льва они дружески зовут «Лёва», Страшилу — Чучелой...» [53] 19 марта 1939 года редактор сдал рукопись в производство [54]. Еще через два месяца — 15 мая — Волков записал: «Виделся с Н. А. Максимовой, она просила завтра зайти посмотреть корректуру... Наконец-то мое писательство начинает становиться реальностью!» На следующий день, 16 мая: «О «Волшебнике» Пискунов говорит: «Это для нас находка. Сказка будет любимой детской книгой»... Вечером работал над корректурой...» [55]

Между тем Маршак не прекращал своей доброжелательной опеки: по его ходатайству Волков (автор неизданной книги!) был приглашен на совещание по детской литературе, которое было проведено президиумом Союза советских писателей 21 мая. Вечером того же дня Волков записывал:

«Сегодня представлен корифеям детской литературы. Познакомился с К. Чуковским, М. Ильиным, Агнией Барто, С. Михалковым, Перовской, Благининой и с самим председателем ССП А. А. Фадеевым.

Перед заседанием С. Я. Маршак говорил о том, что мне «нужно себя найти» (все та же лирическая тема Баума! — *М. П.*), и выражал сожаление, что не познакомился со мной раньше...

Я говорил после Барто. Рассказывал о своих мытарствах в Детиздате, хотя отметил, что все же считаю себя удачником. Перовская это мнение подтвердила, назвав счастливцем...

Маршак во вступительной речи, которой он открыл собрание, говорил о том, что начинающих писате-

лей слишком долго маринуют. В пример он привел меня:

— Вот писатель, т. Волков, он пришел в детскую литературу по собственному влечению, пришел с огромным научным багажом, с большим житейским опытом. У него большие задатки к беллетристике, он пишет очень хорошие сказки, написал историческую повесть... И до сих пор его «держат в инкубаторе»...

И вот Корней Чуковский нарисовал дружеский шарж, изобразив меня вылезающим из яйца. Конечно, портретное сходство очень слабое; шарж этот он подарил мне, подписавшись: «И. Репин, 1904 г.» [56]

Инкубационный период заканчивался, книга готова была вылупиться на свет: 2 июня 1939 года автор смотрел верстку («уже в виде книжки с иллюстрациями»), но прошло еще почти два месяца, а книга все не появлялась. 27 июля Волков узнал о новой задержке, причина которой, впрочем, льстила авторскому самолюбию. Несмотря на просьбы редакции выпустить книгу вне плана, «Волшебник Изумрудного города» не был включен в план третьего квартала, так как «производственный отдел на это не согласен: «Мы не хотим портить хорошую книгу, выпуская ее на плохой бумаге». Обещают выпустить на хорошей бумаге в сентябре» [57]. В сентябре действительно был получен сигнальный экземпляр.

20 сентября «Литературная газета» сообщила о выходе — в числе других — книги Волкова: «В Детгизе выходят книги: ...А. Волков «Волшебник Изумрудного города». Для младшего возраста. Переработка известной сказки американского писателя Фрэнка Баума «Мудрец из страны Оз». Рисунки Н. Радлова...» На другой день Волков в своей записной книжке прокомментировал это сообщение: «Насчет «известности» сказки — они козырнули. Сказка в СССР совершенно неизвестна. Редакция «Л. Г.» первая о ней не знает!.. Любопытный все-таки народ газетчики...» [58]

И вот, наконец:

«2 октября... Получен из типографии «Волшебник Изумрудного города» — лежит на складе триста штук высокими стопами. Получил от Куклиса разрешение еще



Обложка первого издания.
Художник Н. Радлов

на 15 экземпляров сверх авторских... Публика поздравляет, просят авторские. Мейерович уже прочитал (читал весь вечер залпом), книга ему очень понравилась... недостатком он считает то, что я недостаточно смело подошел к переработке сказки. Это верно — теперь я сделал бы не так»[59].


Людоед принялся точить большой нож.

Иллюстрация Н. Радлова

К чести автора, он отдавал себе благодарный отчет в том, что новоявленная книга — результат *коллективного* труда многих людей разных профессий. К ним — начиная с американского сказочника — была обращена мысль Волкова в счастливые дни выхода книги:

«3 октября. Вот они, стоят на моем столе — авторские экземпляры «Волшебника». Два с половиной года

тому назад задумал я переработать сказку Фрэнка Баума «Мудрец из страны Оз». Задумано — сделано! И пошла книга по мытарствам. Больше года лежала в редакции. Потом — договор... И заработала машина! Художник, корректоры, фотографы, машинистки, наборщики, текстильщики и т. д., и т. п. Великая цепь человеческого труда! И начало ее дает автор.

Да, это чарующее и неповторимое впечатление — видеть перед собой ровный ряд зеленых корешков своей первой книги...

9 октября. Был у Маршака, свез ему авторский экземпляр «Волшебника»...»[60]

VI

Рассказ о судьбе «Волшебника Изумрудного города», казалось бы, идет к концу. Между тем то, что может и должно называться «судьбой книги»,— встреча книги с читателем, вхождение книги в сознание читающих людей, превращение книги из факта культуры в культурный фактор — все это здесь только и начинается.

Издательская судьба книги идет своим чередом: через несколько месяцев после выхода первого издания, в том же 1939 году, книга была в срочном порядке выпущена вторым изданием — таким же тиражом (25 тыс. экз.). Ко времени появления тиража второго издания уже во всю кипела работа над третьим, которое вышло в самом начале 1941 года в массовой серии «Школьная библиотека» (177 тыс. экз.). Таким образом, до начала войны читатель получил 227 тысяч зелененьких книжек «Волшебника Изумрудного города».

Продолжается и авторская судьба книжки: после войны Волков еще раз основательно переработал сказку, еще дальше увел ее от американского первообразца, и «Волшебник Изумрудного города», изданный в Москве и Минске, начал новый виток своего успеха.

Но уже состоялась встреча книги с читателем — значительный и роковой момент в судьбе книги. Воспользовавшись старомодным, трудноопределимым, но несомненным в своей человеческой данности словом «душа», можно сказать, что пространство, где осуществляется

судьба книги,— душа читателя. Только в ней, в читательской душе, книга может реализовать себя, иначе — она безмолвствует и, строго говоря, не существует, подобно тому, как не существует немотствующая музыка, погребенная в пыльных листах нототеки. Эта — настоящая — судьба книги, как мы видели, исподволь началась еще до выхода в свет типографски изготовленных экземпляров: издательские работники, ласково и запанибрата называя Страшилу «Чучелой», Льва — «Лёвой», любовно поместив рукопись сказки в *зеленую* папку [61], — засвидетельствовали не холодно-профессиональное, но интимно-читательское отношение к «Волшебнику Изумрудного города».

«Волшебник Изумрудного города» — это книга нашего детства!» — воскликнула Ирина Токмакова [62]. Люди того поколения могут подтвердить: на их детстве лежат изумрудно-зеленые отблески этой книги. Владелец экземпляра «Волшебника» был счастливчиком и богачом, в библиотеках на книгу записывались в очередь, прочитавший смотрел на нечитавших с чувством сожаления и превосходства. Еще бы — ведь он побывал, а те не побывали в волшебной стране этой книги!

В детских библиотеках «Волшебник» до сих пор содержится в фонде самого высокого спроса и, как мог убедиться автор этих строк, работая над историей книги, выдается осторожно, с разбором, как премия добросовестному и толковому читателю. Писатель И. Рахтанов просматривал в московском Доме детской книги читательские письма, связанные с «Волшебником», и опубликовал одно из них — воистину поразительное для нашей «гуттенберговой эпохи»: юноша-комсомолец просит снова выпустить эту книгу, а если издательство не располагает «образцом», то, поскольку собственный его экземпляр истрепался и не годится для издательских надобностей, он, читатель, готов — для общего блага — переписать его от руки [63]. Это ли не подвиг читательской любви!

Другое читательское письмо опубликовал журнал «Пионер»: ученик пятого класса прислал в редакцию настоящее объяснение в любви к сказке: «Мне часто снятся удивительные сны, но больше всего я люблю,

когда ко мне приходят Элли и ее друзья — герои моей самой любимой сказки А. Волкова...»[64] Письмо отправлено из поселка Кук-Терек Ташкентской области: сказка об Элли и ее друзьях проникла в самые отдаленные места нашей страны и в сны нескольких поколений советских детей...

«Волшебник Изумрудного города» написан давно, но, как это бывает со многими хорошими книгами, был зачитан до дыр, распался на отдельные листочки... В 1962 году он был издан снова и снова стал зачитываться до дыр»[65],— свидетельствует Т. Кожевникова из Ставрополя. Такова естественная смерть детской книжки — она погибает, как говорят библиотекари, от амортизации, честной смертью труженика, отдавшего себя работе до конца. Вот почему от всех изданий книги — особенно от довоенных — сохранились считаные экземпляры, которые вполне основательно могут претендовать на почетное у библиофилов звание «редких».

Образы сказки, хотя и не сразу, сошли с книжных страниц и стали заново воплощаться за пределами литературы. Еще до выхода первого издания книги Волков сделал попытку провести сказку на кукольную сцену. Попытка была неудачной. «Разговаривал с Образцовым,— записал Волков 4 марта 1939 года,— он забраковал сценарий «Волшебника Изумрудного города» по ряду причин. Не видит основной идеи вещи, все основано на случайностях (гибель обеих злых волшебниц). Не нравится образ Гудвина, он его считает «сволочью» за его обман Элли и компании. Лев — империалист, так как добивается царства. Должна быть борьба с какими-то враждебными силами, которые занесли Элли в страну Гудвина...»[66] Инсценировку (Волков называет ее «сценарием») не одобрил и Е. В. Сперанский — по словам Э. Г. Шпет, он считал, что «с этими героями... надо строить новую пьесу, по другой фабуле, а герои эти сами по себе очень хороши и всем нравятся»[67]. Волкову было отказано и в Союздетфильме: «Мотив — очень трудно для постановки»[68].

Зато другому варианту пьесы для кукольной сцены, написанному в 1940 году, необыкновенно повезло: он шел в кукольных театрах Москвы, Ленинграда, Тулы,

Новосибирска, Воркуты, Перми, Кишинева, Симферополя, Курска и даже Праги. А потом началось настоящее триумфальное шествие сказки по сценическим площадкам страны. В послевоенные годы «Волшебник Изумрудного города» был поставлен Новосибирским драматическим театром «Красный факел» (инсценировка В. Орлова), Московским театром драмы на Малой Бронной (инсценировка И. Судаковой), Мурманским драматическим театром Краснознаменного Северного Флота (инсценировка М. Царева и М. Шмойлова), Ленинградским театром оперы и балета (композитор В. Лебедев, либретто В. Рощина, песни В. Уфлянда), Таллинским оперным театром (композитор А. Гаршнеп, либретто А. Рауда).

В 1973 году объединение «Экран» сняло десятисерийный мультипликационный кукольный фильм по сказкам Волкова «Волшебник Изумрудного города», «Урфин Джюс и его деревянные солдаты» и «Семь подземных королей». Фильм был несколько раз показан по Всесоюзному телевидению. Еще раньше Московская студия диафильмов выпустила ленту «Волшебник Изумрудного города».

Это действительно добрая книга, написанная от доброты и для доброты. Поэтому она — вместе с другими книгами нашего детства — по-прежнему приходит к читателю, чтобы наставить, ободрить, обнадежить. Она обещает познание — то есть победу. Что может быть обаятельней книги, которая приходит, чтобы сказать: не бойтесь...

ПРИМЕЧАНИЯ



КРОКОДИЛ В ПЕТРОГРАДЕ

1. Тынянов Ю. Корней Чуковский // Дет. лит. 1939. № 4. С. 24—25.

2. Калмыкова А. Что читать детям // Новая книга. 1923. № 7/8. С. 18.

3. Б—цкий Н. // Сиб. пед. журн. 1923. Кн. 2. С. 156.

4. Григорьева Т. Литературные вкусы беспризорных: По материалам отд. дет. чтения Ин-та методов внешк. работы [Послесл. Н. К. Крупской] //На путях к новой школе. 1924. № 4/5. С. 157.

5. Благинина Е. Он был целой страной // Дет. лит. 1972, № 4. С. 39.

6. А. В. [А. Вольский] //Накануне, Берлин, 1922, 11 нояб.

7. Воспоминания о Корнее Чуковском: Сб. М., 1977. С. 195.

8. Вопр. лит., 1972. № 1. С. 161—162.

9. Маршак С. Стихотворения и поэмы. Л., 1973. С. 427. (Б-ка поэта. Большая сер.)

10. Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 2. С. 163.

11. Чуковский К. Современники. М., 1967. С. 147. (ЖЗЛ).

12. Чуковский К. Собр. соч. Т. 2.с. 163.

13. Чуковский К. Об этой книжке: Стихи. М., 1961. С. 7.

14. Чуковский К. Как я стал писателем // Жизнь и творчество Корнея Чуковского. М., 1978. С. 151.

15. Чуковский К. Заметка автобиографическая//Советские писатели: Автобиографии. В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 636.

16. Чуковский К. Современники. С. 147.

17. Чуковский К. В защиту «Крокодила».— Архив К. Чуковского, Москва (все документы из архива К. Чуковского в этом очерке приводятся с любезного разрешения Е. Ц. Чуковской).

18. Чуковский К. Стихи. С. 7—8.

19. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 203, 205.

20. Чуковский К. I. Нат Пинкертон и современная литература; II. «Куда мы пришли?». М., 1910.

На многие годы эта книга выпала из научного оборота, пока на ее первооткрывательский характер не было обращено внимание в кн.: Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976.

21. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 269—273. (Впервые: Леф. 1923. № 3. С. 70—72.)

22. Чуковский К. Собр. соч. Т. 2. С. 589.

23. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 196.

В своей «Книге о Корнее Чуковском» (М., 1966. С. 116) я попытался намекнуть на связь сказки К. Чуковского с повестью Ф. М. Достоевского, поместив приведенные строки в эпиграф к соответствующему разделу.

24. Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 185.

25. Там же. С. 181.

26. Там же. С. 188.

27. Там же.

28. Там же. С. 182.

29. См.: Петровский М. У истоков «Двенадцати» // Лит. обозрение. 1980, № 11. С. 22—23.

30. Маршак С. Собр. соч. В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 583.

31. Юность. 1982, № 3. С. 83.

32. Рус. современник. 1924. № 4. С. 192.

33. Пантелеев Л. Приоткрытая дверь. Л., 1980. С. 245.

34. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература... С. 17.

35. Там же. С. 12.

36. Дет. лит. 1939. № 4. С. 25.

37. Гаспаров Б. М., Паперно И. А. «Крокодил» К. И. Чуковского: К реконструкции ритмико-семант. аллюзий // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 169.

38. Чукоккала. М., 1979. С. 344.

39. Тынянов Ю. Указ. соч. С. 24.

40. Чуковский К. Предварительные замечания к киносценарию «Приключения Крокодила Крокодиловича», 16 февр. 1924 г.— Архив К. Чуковского.

41. Тovaвакня Черкан (В. В. Князев). «И туда, и сюда, как попова дуда» // Красн. ворон, 1923, № 5. С. 4.

42. Гаспаров Б. М., Паперно И. А. «Крокодил» К. И. Чуковского... С. 167.

43. 1915 год указан как дата создания «Крокодила»//Детская литература. М., 1956. С. 193 и др.; 1919 год указан в кн.: Энциклопедический словарь. М., 1955. Т. 3. С. 618 и в некоторых др. изданиях, явно смешивающих дату создания произведения с издательской.

44. Письмо К. Чуковского К. Ф. Пискунову от 3 янв. 1955 г.— Архив К. Чуковского.

45. Чуковский К. Матерям о детских журналах. Спб., 1911. С. 71.

46. Там же. С. 80.

47. Там же. С. 81.

48. Логинов Ив. К рабочим Европы // Война, Кронштадт. 1917, 27 мая. № 37. Цит. по: Залп. 1933, № 2/3. С. 72.

49. Накануне, Берлин, 1922. 4 июня, Лит. прил. № 6.

50. По устному сообщению К. Чуковского (1958 г.) См. также маргиналии К. Чуковского на экземпляре: Петровский М. Корней Чуковский. М., 1960. С. 21—22 — в библиотеке Переделкинского дома-музея К. Чуковского.

51. Рус. мысль, Париж, 1972, 6 янв. Вырезка.— Архив К. Чуковского.

52. Лит. обозрение, 1982, № 4. С. 107.

53. Нива. 1916. № 47. С. 4. доп. паг.

54. Чуковский К. Стенограмма беседы с молодыми писателями о детской литературе. Машинопись.— Архив К. Чуковского.

55. Письмо К. Чуковского К. Ф. Пискунову от 3 янв. 1955 г.— Архив К. Чуковского.

56. Набросок ответа Лидии Кон.— Архив К. Чуковского. (К. Чуковский имеет в виду кн.: Кон Л. Ф. Детская литература в годы гражданской войны. М.; Л., 1953.)

57. Там же.

58. Юность. 1982, № 3. С. 83.

59. Отд. рукописей Гос. лит. музея (Москва), ед. хр. оф 5821/9.

60. Там же.

61. Чуковский К. Современники. С. 366.

62. ЦГАЛИ, ф. 2041, оп. 1, ед. хр. 122, л. 1—3.

63. Чуковский К. Предварительные замечания к киносценарию «Приключения Крокодила Крокодиловича»...

64. Письмо К. Чуковского К. Ф. Пискунову (1959?).— Архив К. Чуковского.

65. Сидоров А. А. Русская графика в годы революции, 1917—1922. М., 1929. С. 40.

66. Чуковский К. Стенограмма беседы с молодыми писателями о детской литературе...

67. Жизнь искусства, 1919, 15 февр.

68. Архив К. Чуковского.

69. Чуковский К. Стенограмма беседы с молодыми писателями о детской литературе.

70. Архив К. Чуковского.

71. Там же.

72. Там же.

73. См., напр.: Вестн. лит. 1910, № 1. Стлб. 5; Сатирикон, 1910, № 46. С. 8.

74. Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М., 1963. С. 60.

75. ЦГАЛИ, ф. 336, оп. 5, ед. хр. 10, л. 187.

76. Чуковский К. Дневник.— Архив К. Чуковского.

77. Др — ден С. (С. Д. Дрейден)//Жизнь искусства, 1923, № 49. С. 26.

78. Письмо К. Чуковского И. Е. Репину от 2 февр. 1924 г.— Архив К. Чуковского.

79. Письмо К. Чуковского Г. С. Шатуновской от 27 марта 1931 г.— Архив К. Чуковского.

80. Asia, 1939, Vol. 9. P. 688. Вырезка.— Архив К. Чуковского.

81. Там же.

82. Там же.

83. New York Herald Tribune Books. 1932, 24 jan. Вырезка.— Архив К. Чуковского.

84. Там же.

По сведениям кн.: К. И. Чуковский. Указ. пер. М., 1982, «Крокодил» на английском языке выходил трижды: в Филадельфии (1931) — без указания имени переводчика, в Лондоне (1932) — в переводе Б. Детч и там же (1964) в переводе Р. Кока (очевидно, ошибка в указателе, надо: Р. Коэ). Об отношении К. Чуковского к этим переводам см.: Чуковский К. Высокое искусство. М., 1964. С. 254—259. Кроме того, выходили переводы «Крокодила» на болгарский (София, 1930), польский (Варшава, 1965), сербохорватский (Загреб, 1936 и дважды в 1960 г., причем один раз — под одной обложкой с «Краденым солнцем») и японский (Токио, 1968) языки.

85. Письмо К. Чуковского Конст. Федину от начала 1922 г.— Архив К. Чуковского. Откликом на это письмо была статья К. Федина: «Немецкий перевод «Двенадцати». (Кн. и революция, 1922, № 5. С. 49.)

86. Немецкий перевод, выполненный Грегором, насколько можно судить, издан не был.



СКАЗКА-МИТИНГ, СКАЗКА-ПЛАКАТ

1. Ашукин Н. С., Ашукина А. Г. Крылатые слова. М., 1955. С. 448.

2. Китайник М. Детский фольклор и детская литература// Дет. лит. 1940, № 5. С. 13.

3. Сказочные метаморфозы лирического героя Маяковского — наблюдение Н. И. Харджиева. См.: Лит. наследство. М., 1958. Т. 65. С. 420—421; или в кн.: Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 218.

4. Катанян В. Рассказы о Маяковском. М., 1940. С. 304.

5. Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 368.

6. Волков-Ланнит Л. Вижу Маяковского. М., 1981. С. 124—125.

7. Огонек. 1925. № 16.

8. Заметки Маяковского на рукописном экземпляре сказки о Пете и Симе были впервые опубликованы Ф. Эбин. Дет. лит. 1939, № 4. С. 14—18, вместе с комментарием публикатора. Затем подробная расшифровка заметок была дана в кн.: Эбин Ф. Маяковский — детям. М., 1961. С. 32—38. Новую попытку расшифровать и истолковать эти заметки Маяковского предпринял В. Ф. Земсков в статье «Маяковский на диспутах: (О тез. выступлений поэта)» — (Поэт и социализм. М., 1971. С. 227—287.) Судя по тексту статьи, работы Ф. Эбин остались В. Ф. Земскову неизвестны.

9. Эбин Ф. Маяковский — детям. С. 32—34.

10. Ивич А. Воспитание поколений. М., 1960. С. 68.

11. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 534.

12. Представительный, но далеко не полный обзор утопических мотивов Маяковского можно найти в кн.: Паперный З. Мастерство Маяковского. М., 1957. С. 154—172; также в статье: Пицкель Ф. Н. Навстречу жданным годам//Поэт и социализм. М., 1971. С. 162—208. Наиболее серьезное истолкование утопизма Маяковского см.: Скуратовский В. Слов набат //Лит. обозрение. 1983. № 7. С. 19—23.

13. Городецкий С. Детская Маяковского // Лит. газ. 1940. 10 апр.

14. Брик Л. Ю. Чужие стихи // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 348, 350; Кассиль Л. Высо-

кое близкое // Я думал, чувствовал, я жил: Воспоминания о С. Я. Маршаке. М., 1971. С. 83—84.

15. Письмо К. Чуковского к автору этой книги от 17 июля 1967 г.

16. Гринберг А. [Рец. на кн.: Маяковский В. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий. Рис. Н. Купреянова. М.: Моск. рабочий, 1925] // Печать и революция, 1925. № 12. С. 256—258.

17. Левин М. Маяковский и дети//Дет. лит. 1939, № 4. С. 11.

18. Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 93.

19. Радаков А. Как делался «Галчонок»//Дет. лит. № 8. С. 27.

20. Родников В. Детская литература. 2-е изд. Киев, 1915. С. 31.

21. Эбин Ф. Указ. соч. С. 8.

22. Тимофеева Н. Из истории пионерской периодической печати (1922—1928)//О литературе для детей. Л., 1955. С. 20.

23. См., напр.: Маев С. Маяковский и советская детская литература//Звезда. 1952. № 5. С. 146.

24. Левин М. Маяковский и дети//Дет. лит. 1939. № 4. С. 11.

25. Н. Н. Купреянов: Лит.-худож. наследие. М., 1973. С. 123.

26. Там же. С. 118—119.

27. Там же. С. 87.

28. Там же. С. 138.

29. Там же. С. 82.

30. Там же. С. 136.

31. Эбин Ф. Указ. соч. С. 34.

32. Огинская Л. «Он был одним из больших художников-полиграфистов». Декор. искусство СССР, 1973, № 6. С. 35.

33. Платонова Ю. Ритмы Маяковского: Ил. к дет. поэзии В. Маяковского//Дет. лит. 1977. № 10. С. 70.

34. Разин И. К вопросу о пионерской и детской литературе//Красн. печать. 1926. № 19. С. 35.

35. Свердлова К. Современная детская книжка // Там же, № 21. С. 21.

36. Гринберг А.//Печать и революция, 1925. № 12. С. 256.

37. Там же. С. 258.

38. Гурьянов А. В День леса // Песня-молния. М., 1962. С. 201.

39. Там же. С. 203—205.



СТРАННЫЙ ГЕРОЙ С БАССЕЙНОЙ УЛИЦЫ

1. Письмо К. Чуковского В. М. Конашевичу от января 1954 г. //Конашевич В. М. О себе и о своем деле. М., 1968. С. 327.

2. Рассадин Ст. Так начинают жить стихом. М., 1967. С. 183.

3. Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1972. Т. 8. С. 288.

4. Там же. С. 380.

5. Там же. С. 358. Впервые ответ С. Маршака был напечатан в посвященном И. А. Каблукову разделе кн.: Кузнецов А. И. Тимирязевка и деятели культуры. М., 1965. С. 154—158. В статье А. Иванова «Неизвестный псевдоним Маршака» (Лит. Россия. 1981. 30 янв.) предлагается версия об ином прототипе Рассеянного, являющаяся, очевидно, результатом недоразумения.

6. Конашевич В. М. Указ. соч. С. 327.

7. Архив С. Маршака. Черновая рукопись. Лист вложен в папку, на которой рукой С. Маршака проставлена дата: «1928, I. 30», уточняющая время работы над «Рассеянным».

8. Там же.

9. Там же.

10. Рукописный отд. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 469, оп. 351-а, ед. хр. 2.

11. Детская литература: Крит. сб./Под ред. А. В. Луначарского. М.; Л., 1931. С. 112.

12. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1931. С. 253.

13. Там же. С. 255—256. Несколько анекдотов о И. А. Каблукове приведены в кн.: Полищук В. Р. Теорема Каблукова. М., 1983. С. 173—174.

14. Чуковский К. Современники. М., 1967. С. 89.

15. Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 6. С. 42.

16. Там же.

17. Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 7. С. 24.

18. Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 443.

19. Там же.

20. Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 34.

21. См. в кн.: Даль В. И. Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.; Л., 1961. С. 21.

22. Вельтман А. Ф. Приключения, почерпнутые из моря житейского: Чудодей. 2-е изд. М.: изд. П. А. Глушкова, 1864. Ч. 1. С. 130.

23. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 381.

24. Куберская Н. Из воспоминаний читательницы//Дет. лит., 1966, № 12. С. 23.

25. Там же.

26. Пантелеев Л. Живые памятники. Л., 1966. С. 381.

27. «Я думал, чувствовал, я жил...»: Воспоминания о С. Я. Маршаке. М., 1971. С. 247—248.

28. Архив С. Маршака. Строки, посвященные В. И. Пудовкину, извлечены из обширной тетради (машинопись), которую поэт и его близкие именовали меж собой «пятым томом». Это название связано с четырехтомным собранием сочинений С. Маршака, вышедшим в 1958—1960 гг.: автор намеревался дополнить издание. В дальнейших ссылках на этот документ указывается: «V том».

29. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 110.

30. Пяст В. Лев Петрович. Л., 1926.

31. Рукописн. отд. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 465, оп. 351-а, ед. хр. 1.

32. «Я думал, чувствовал, я жил...». С. 69—70.

Стихотворение «Лев Петрович» как произведение С. Маршака было опубликовано мною. (Лит. газ. 1972. 26 янв.)

33. Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 129.

34. Там же.

35. Дет. лит. 1970. № 9. С. 47—48.

36. Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1966. С. 81—82.

37. Рукописн. отд. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 622, оп. 1, ед. хр. 10.

38. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 418.

39. Бегак Б. Дети смеются. М., 1971. С. 58.

40. V том.— Архив С. Маршака.

41. Цит. по кн.: Маршак С. Я. Стихотворения и поэмы. Л., 1973. С. 726. (Б-ка поэта. Большая сер.).

42. Архив С. Маршака. Папка с датой «1928, I. 30».

43. Там же.

44. Там же.

45. По устному свидетельству сына поэта — И. С. Маршака (1974 г.).

46. Часть черновых рукописей «Рассеянного» С. Маршак отдал для съемки в научно-популярном фильме «С. Маршак» (студия «Центрнаучфильм», 1960. Реж. М. Таврог). В архив С. Маршака эти рукописи не были возвращены и здесь воспроизводятся по соответствующим кадрам названного фильма.

47. Письмо К. Чуковского С. Маршаку от 8 ноября 1954 г. Копия.— Архив К. Чуковского.

48. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 275.

49. Чуковский К. От двух до пяти. М., 1955. С. 195. (Подчеркнуто К. Чуковским).

50. Там же. С. 201.

51. Письмо М. Горького М. Кольцову от ноября (после 6-го) 1928 г.//Новый мир. 1956. № 6. С. 151.

52. Наблюдение Ст. Рассадина. См. его кн.: Так начинают жить стихом. М., 1967. С. 183. На самом деле прототипом образа, созданного В. Лебедевым, был не Чарли Чаплин, а его предшественник и современник Бен Тюрпин. Именно он, «косоглазый Бен Тюрпин», по свидетельству художника В. А. Власова, «стал в лебедевской книжке Рассеянным» (Власов В. А. Из записей разных лет // Панорама искусств. М., 1983. Вып. 6. С. 261).

53. Архив С. Маршака.

54. Чуковский К. От двух до пяти. С. 218.

55. Молок Ю. А. Владимир Михайлович Конашевич. Л., 1969. С. 94.

56. Там же.

57. Там же.

58. См. Ганкина Э. З. Русские художники книги. М., 1963. С. 80.

59. Дет. лит. 1932. № 13. С. 5.

60. Там же.

61. Цит. по: Горький М. О детской литературе. М., 1958. С. 112—115.

62. Путилова Е. О. Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917—1941. М., 1982. С. 55.

63. Чуковский К. От двух до пяти. С. 200—201.



ЧТО ОТПИРАЕТ «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»?

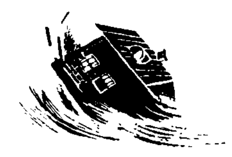
1. Эту дату уверенно называют многие отечественные исследователи. См., напр.: Гозенпуд А. Н. Центральный детский театр. М., 1967. С. 39; Зульфович Т. Л.//Учен. зап./Калинингр. ун-т, 1968. Вып. 4. С. 148; Потапова З.//Зарубежная детская литература. М., 1974. с. 172; Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. М., 1980. С. 167.

2. Лит. газ. 1937. 20 дек.

3. См., напр., публикацию отрывка из воспоминаний Н. И. Петровской и вступительную заметку Ю. А. Красовского (Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 759—789).
4. Лит. прил. № 29 к газ. Накануне, Берлин, 1922. 3 дек. С. 10.
5. Там же. С. 11.
6. Накануне, Берлин, 1922. 16 нояб.
7. Там же.
8. Там же.
9. См. статью В. И. Баранова «Творческая индивидуальность писателя и художественный опыт современности: (Из наблюдений над сов. лит. 20-30 гг.)»//Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 225—226.
10. Толстой А. Н. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 19—20.
11. Горький М. Собр. соч. В 30 т. М., 1951. Т. 15. С. 333—334.
12. Послесловие Г. Зорько в кн.: Collodi C. Le avventure di Pinocchio. Moska, 1974. P. 214.
13. Дет. лит. 1936. № 7. С. 45.
14. Курьер ЮНЕСКО. 1982. Июль. С. 12.
15. Там же.
16. Учен. зап./Калинингр. ун-т. 1969. Вып. 4. С. 148.
17. Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 70.
18. Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960. С. 222.
19. Звезда. 1958. № 1. С. 192.
20. Лит. наследство. 1963. Т. 70. С. 420.
21. Горький М. О детской литературе. М., 1958. С. 204.
22. Жизнь и творчество С. Маршака: Сб. М., 1975. С. 155.
23. Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 7. С. 569.
24. Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 1434, л. 2.
25. Там же.
26. Педагогическая энциклопедия. М., 1928. Т. 2. Стлб. 91.
27. Лит. современник. 1936. № 11. С. 167.
28. Чуковский К. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922. С. 14. (Курсив мой.— *М. П.*).
29. Отдел рукописей ИМЛИ, инв. № 61, л. 49.
30. Стихи А. Блока цитируются здесь по: Толстой А. Н. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 21, 22. (Курсив мой.— *М. П.*).
31. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л., 1964. С. 53. (Курсив мой.— *М. П.*).
32. Цит. по: Щербина В. А. Н. Толстой. М., 1956. С. 161.
33. Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 183.

34. Мейерхольд В. Э. Переписка (1896—1939). М., 1976. С. 108.
35. Голубенцев Н. Из дневника актера//Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 168. (Благодарю А. Е. Парниса, обратившего мое внимание на этот эпизод).
36. Дымшиц А. Л. Из воспоминаний//Прибой: Альманах. М., 1959. С. 106.
37. Лит. обозрение. 1983. № 1. С. 110.
38. Цит. по: Оклянский Ю. Шумное захолустье: Из жизни двух писателей. 2-е изд, доп. Куйбышев, 1969. С. 199.
39. Там же, с. 198. По-видимому, неслучайно сразу после выхода «Золотого ключика» отдельной книгой А. Н. Толстой предпринял попытку переиздать произведения своей матери, написанные для детей. В ЦГАЛИ (ф. 630, оп. 6, ед. хр. 11) хранится переписка по этому поводу между Ленинградским и Московским отд-ниями Детгиза.
40. Кэрролль Л. Приключения Алисы в стране чудес/Пер. Allegro (П. Соловьевой)//Тропинка. 1909. № 2. С. 65 (общегодовая паг.). (Курсив мой.— *М. П.*).
41. Там же.
42. Тропинка. 1909. № 13. С. 495—496. (Курсив мой.— *М. П.*). Этим наблюдением я обязан И. М. Коневой, которой приношу искреннюю благодарность.
43. Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 325.
44. Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 20—21.
45. Чуковский К. Портреты современных писателей: Алексей Толстой//Рус. современник. 1924. № 1. С. 225—226.
46. Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 13. С. 550—551.
47. Крандиевская-Толстая Н. В. Воспоминания. Л., 1977. С. 210.
48. Честертон Г. К. Рассказы. М., 1975. С. 47.
49. Чуковский К. Современники. С. 355.
50. Векслер И. И. Алексей Николаевич Толстой: Жизнь и творч. путь. М., 1948. С. 245—246.
51. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М., 1961. С. 196; Об этом эпизоде А. Н. Толстой упоминает в письме к М. А. Волошину от 8 января 1909 г. См.: Лит. обозрение. 1983. № 1. С. 110.
52. См.: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1980. С. 163.
53. Дет. лит. 1937. № 8. С. 38.
54. См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 144 и др.
55. Лит. зап. 1922. № 1. С. 4.
56. Поляк А. М. Алексей Толстой — художник: Проза. М., 1964. С. 216.

57. Учен. зап./Тартус. ун-т. 1975. Вып. 7. Тр. по знаковым системам. С. 121.
58. Барто А. Л. Записки детского поэта. М., 1978. С. 93—95.
59. Напр.: «...он создал во многом самостоятельное произведение» (Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960. С. 222).
60. Воспоминания об А. Н. Толстом: Сб. 2-е изд., доп. М., 1982. С. 188—189.
61. Боровский Н. Художник-сатирик Б. Малаховский//Искусство. 1974. № 6. С. 36.
62. Пионер. правда. 1983. 11 янв.
63. ЦГАЛИ, ф. 630, оп. 6, ед. хр. 11, л. 14.
64. Руде право, Прага, 1937. 7 окт. Пер.— Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, ед. хр. 2421, л. 2.
65. Словенске звести, Братислава, 1937. 21 окт. Пер. Там же.
66. Сац Н. И. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 268—287.
67. Там же.
68. Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, инв. № 1121, ед. хр. 4.
69. Сац Н. И. Указ. соч. С. 287. В то же время было приостановлено сооружение здания для театра Мейерхольда. Архитекторы М. Бархин и С. Вахтангов успели осуществить свой замысел лишь в кирпиче и бетоне — окончательный вид зданию (в котором сейчас располагается Концертный зал им. П. И. Чайковского) был придан по другому проекту.
70. Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 1, инв. № 1138, ед. хр. 5.
71. Ленинград. 1941. № 5. С. 9.
72. Иоффе М. Десять очерков о художниках-сатириках. М., 1970. С. 212.
73. ЦГАЛИ, ф. 655, оп. 5, ед. хр. 2545.
74. ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед. хр. 9547.
75. ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед. хр. 865—866.
76. ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 24.



ПРАВДА И ИЛЛЮЗИИ СТРАНЫ ОЗ

1. Волков А. М. Первые шаги в большую литературу, 1931—1938 гг. Рукопись.— Архив А. Волкова. В дальнейших ссылках на этот документ указывается только: «Архив А. Волкова».

2. Напр.: «Книга «Волшебник Оз» написана... в 1903 г.»// В кн.: Френк Баум. Волшебник Оз.../Адапт., примеч. и словарь М. Гарлинского. М., 1961. С. 3.

3. Зарубежная детская литература. М., 1974. С. 217—218.

4. Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. М., 1980. С. 215—216.

5. См., напр.: Дет. лит. 1940. № 6. С. 61.

6. Baum F. J., MacFall R. P. To Please a Child: A biogr. of L. F. Baum... Chicago, 1961. P. 24.

В работе над иностранными текстами для очерка «Правда и иллюзии страны Оз» мне помогал И. М. Петровский, которому выражаю искреннюю благодарность.

7. Baum F. J., MacFall R. P. Op. cit. P. 74.

8. Мортон А. Л. Английская утопия. М., 1956. С. 187.

9. Baum F. J., MacFall R. P. Op. cit. P. 74.

10. Op. cit. P. 145.

11. Op. cit. P. 127.

12. Op. cit. P. 110.

13. В кн.: Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 2. С. 396.

14. Гофман Э. Т. А. Избр. произведения.: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 220.

15. Голоса Америки: Из нар. творчества США. М., 1976. С. 146—148.

16. Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962. Т. 2. С. 444.

17. Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. М., 1967. Т. 1. С. 161.

18. Эмерсон Р. У. Доверие к себе//Писатели США о литературе. Т. 1. С. 47.

19. Там же. С. 37.

20. Там же. С. 36.

21. Там же. С. 40.

22. Морозова Т. Л. Учение Эмерсона о «доверии к себе» и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни//Романтические традиции американской литературы XIX века и современность: Сб. М., 1982. С. 128.

23. Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 351.

24. Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 6 т. Пб., 1904. Т. 3. С. 81.

25. Цит. по: Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 88.

26. Рассел Б. История западной философии. М., 1959. С. 725.

27. Там же.

28. Писатели США о литературе. Т. 1. С. 47.

29. Письмо А. Волкова С. Маршаку от 2 апр. 1937 г. Цит. по: Рахтанов И. А. Рассказы по памяти. М., 1966. С. 49.

30. Черных С. С берегов Иртыша. Алма-Ата, 1981. С. 204.
31. Архив А. Волкова.
32. Цит. по: Рахтанов И. А. Указ. соч. С. 50.
33. Письмо А. Волкова С. Маршаку от 11 апр. 1937 г. Цит. по: Рахтанов И. А. Указ. соч. С. 51—52.
34. Дет. лит. 1940. № 6. С. 61.
35. Зощенко М. М. Избр. произведения.: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 120.
36. Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. М., 1979. С. 82.
37. Там же. С. 82—84.
38. Дет. лит. 1968. № 9. С. 22.
39. Архив А. Волкова.
40. Там же.
41. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 154.
42. Архив А. Волкова.
43. Маршак С. Я. Собр. соч. Т. 8. С. 155.
44. Архив А. Волкова.
45. Там же.
46. Там же.
47. Там же.
48. Там же.
49. Там же.
50. Письмо К. Чуковского Л. Н. Радловой, 1961//Звезда. 1972. № 8. С. 201—202.
51. Дет. лит. 1940. № 8. С. 24—25.
52. Цит. по: Иоффе М. Десять очерков о художниках-сатириках. М., 1971. С. 148.
53. Архив А. Волкова.
54. ЦГАЛИ, ф. 630, оп. 1, ед. хр. 1735, л. 1.
55. Архив А. Волкова.
56. Там же.
57. Там же.
58. Там же.
59. Там же.
60. Там же.
61. ЦГАЛИ, ф. 630, оп. 1, ед. хр. 1735.
62. Токмакова И. Предисловие к кн.: Волков А. Два брата. М., 1981. С. 6.
63. Рахтанов И. А. Указ. соч. С. 54.
64. Пионер. 1981. № 4. С. 59.
65. Дет. лит. 1967. № 7. С. 5.
66. Архив А. Волкова.
67. Там же.
68. Там же.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Несколько предуведомительных слов 5
КРОКОДИЛ В ПЕТРОГРАДЕ 7
СКАЗКА-МИТИНГ, СКАЗКА-ПЛАКАТ 57
СТРАННЫЙ ГЕРОЙ С БАССЕЙНОЙ УЛИЦЫ . . . 99
ЧТО ОТПИРАЕТ «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»? 147
ПРАВДА И ИЛЛЮЗИИ СТРАНЫ ОЗ 221
Примечания 274

Мирон Семенович Петровский

КНИГИ НАШЕГО ДЕТСТВА

Зав. редакцией *Т. В. Громова*
Редактор *Л. С. Еремина*
Художник *Ю. М. Сковородников*
Художественный редактор *Н. Г. Пескова*
Технический редактор *А. З. Коган*
Корректор *Л. В. Петрова*

ИБ 1147. Сдано в набор 17.06.85. Подписано в печать 22.11.85. А 16117. Формат 70×90/32. Бум. офс. № 1—80 г. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. л. 10,53. Усл. кр.-отт. 21,35. Уч.-изд. л. 14,33. Тираж 75000 экз. Изд. № 3717. Заказ № 249.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Книга». 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 127576, Москва, Илимская, 7.

1 р. 10 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

ДЕТСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ СКАЗКИ
ЗАКРЕПЛЯЮТСЯ В НАШЕМ СОЗНАНИИ
НА ВСЮ ЖИЗНЬ, И КАК ЖАЛКО,
ЧТО МЫ УЖЕ НЕ РАЗЛИЧАЕМ
В СЛОВЕ «ВПЕЧАТЛЕНИЯ»
ЕГО КОРНЕВУЮ «ПЕЧАТЬ», «ВПЕЧАТАННОСТЬ».
СКАЗКА ВПЕЧАТАНА В НАС НАВСЕГДА —
КРУПНЫМ ШРИФТОМ
НАШИХ ДЕТСКИХ КНИГ.



СУДЬБЫ КНИГ

М. Петровский КНИГИ НАШЕГО ДЕТСТВА